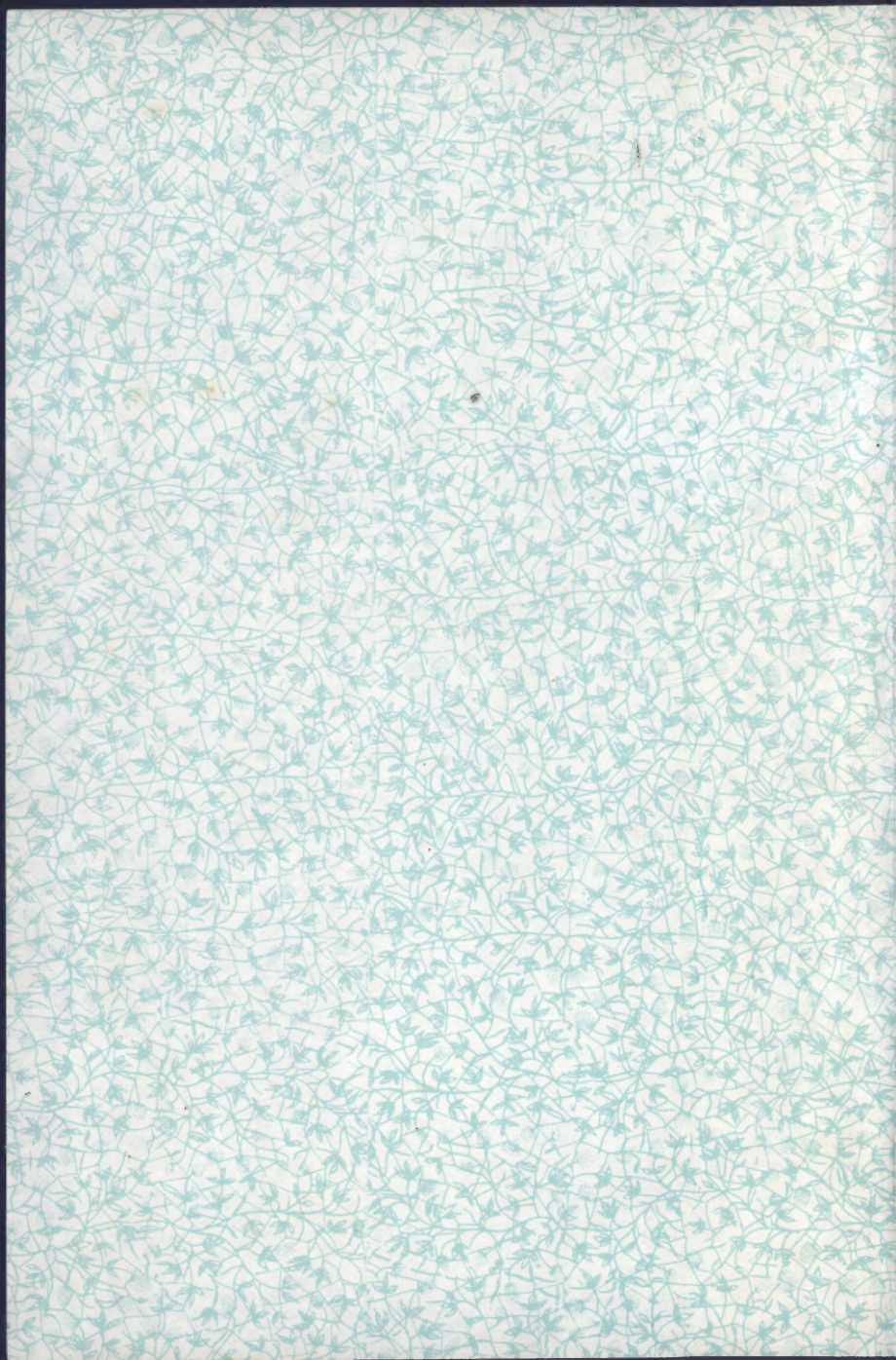
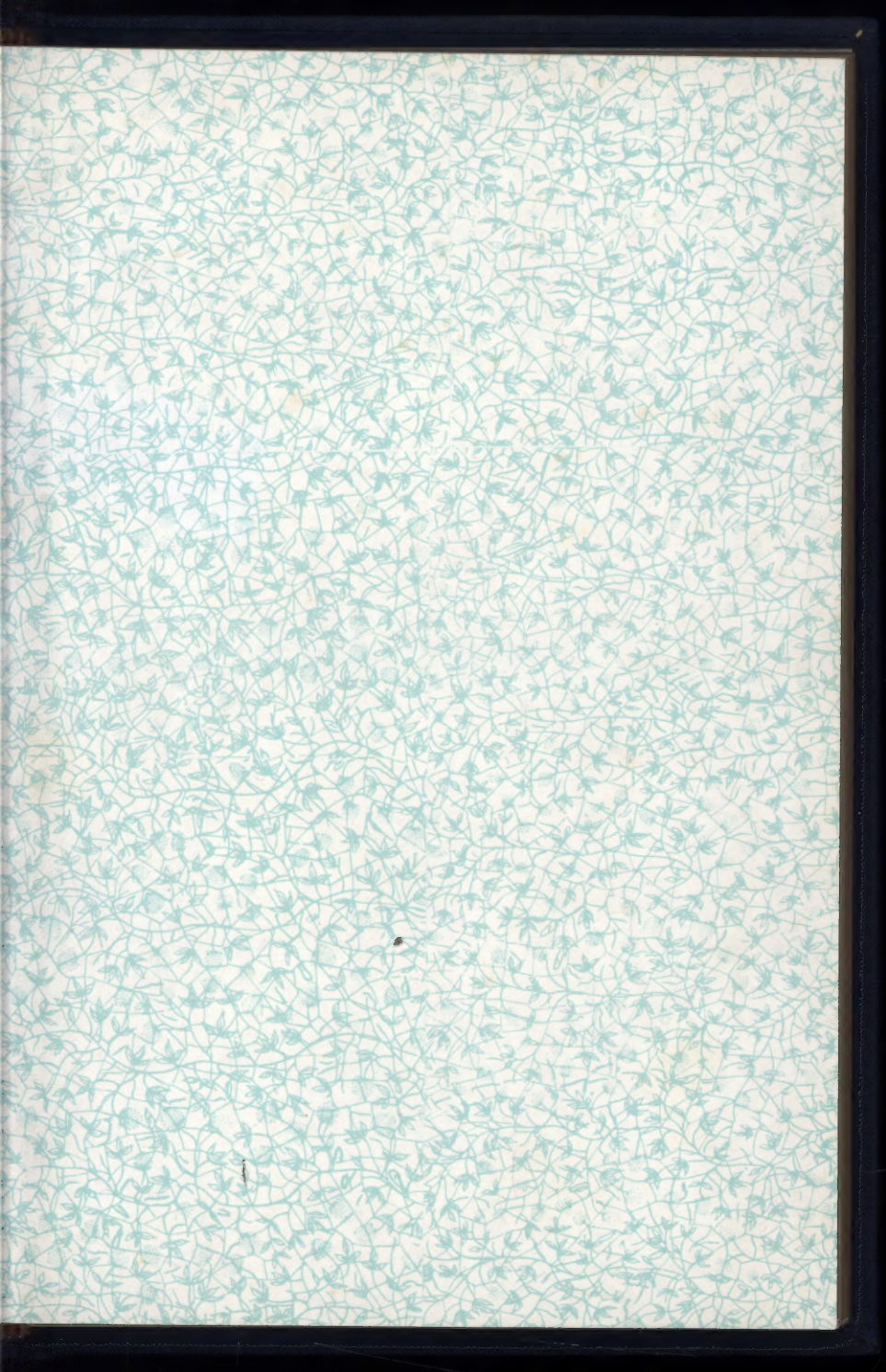
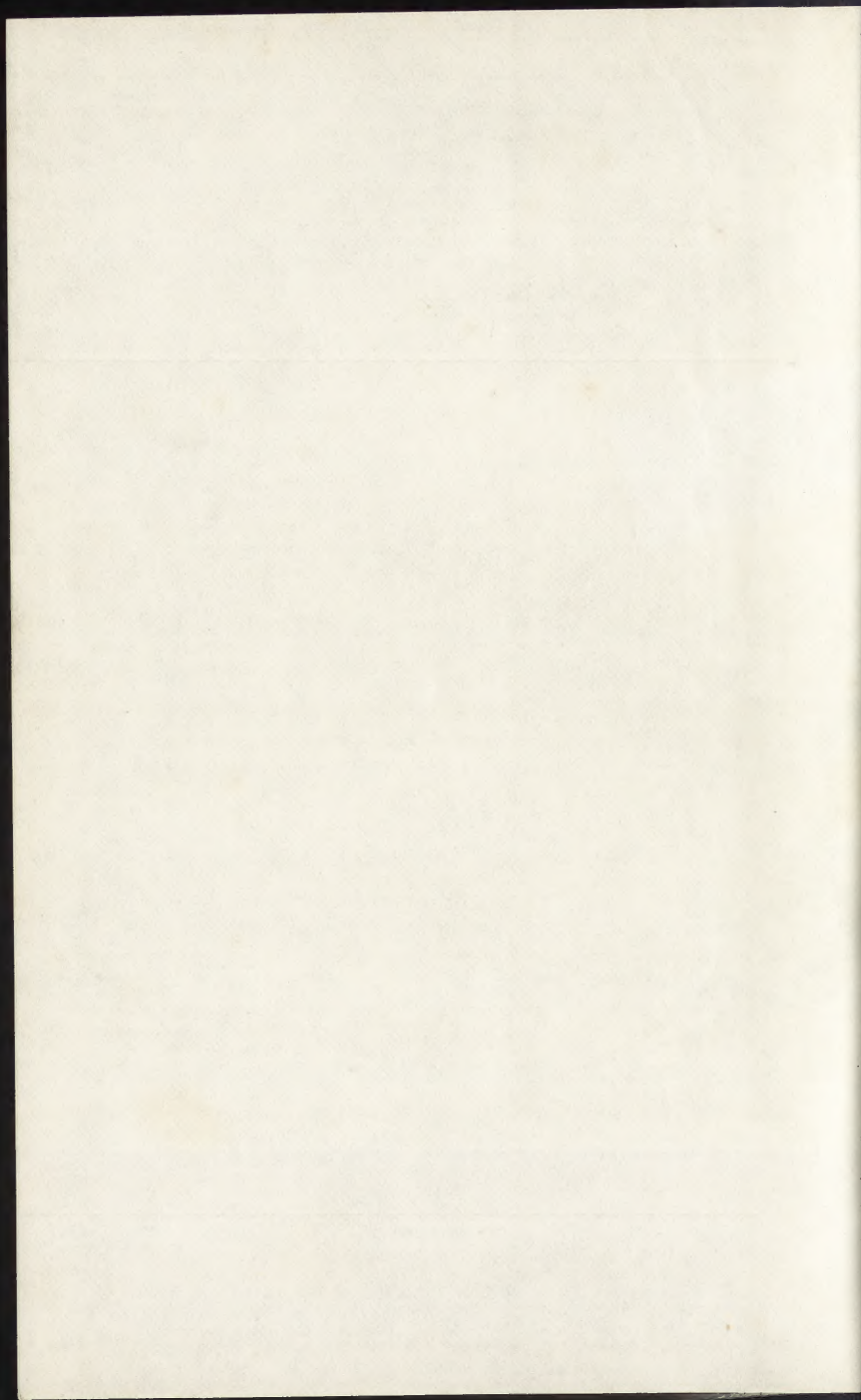
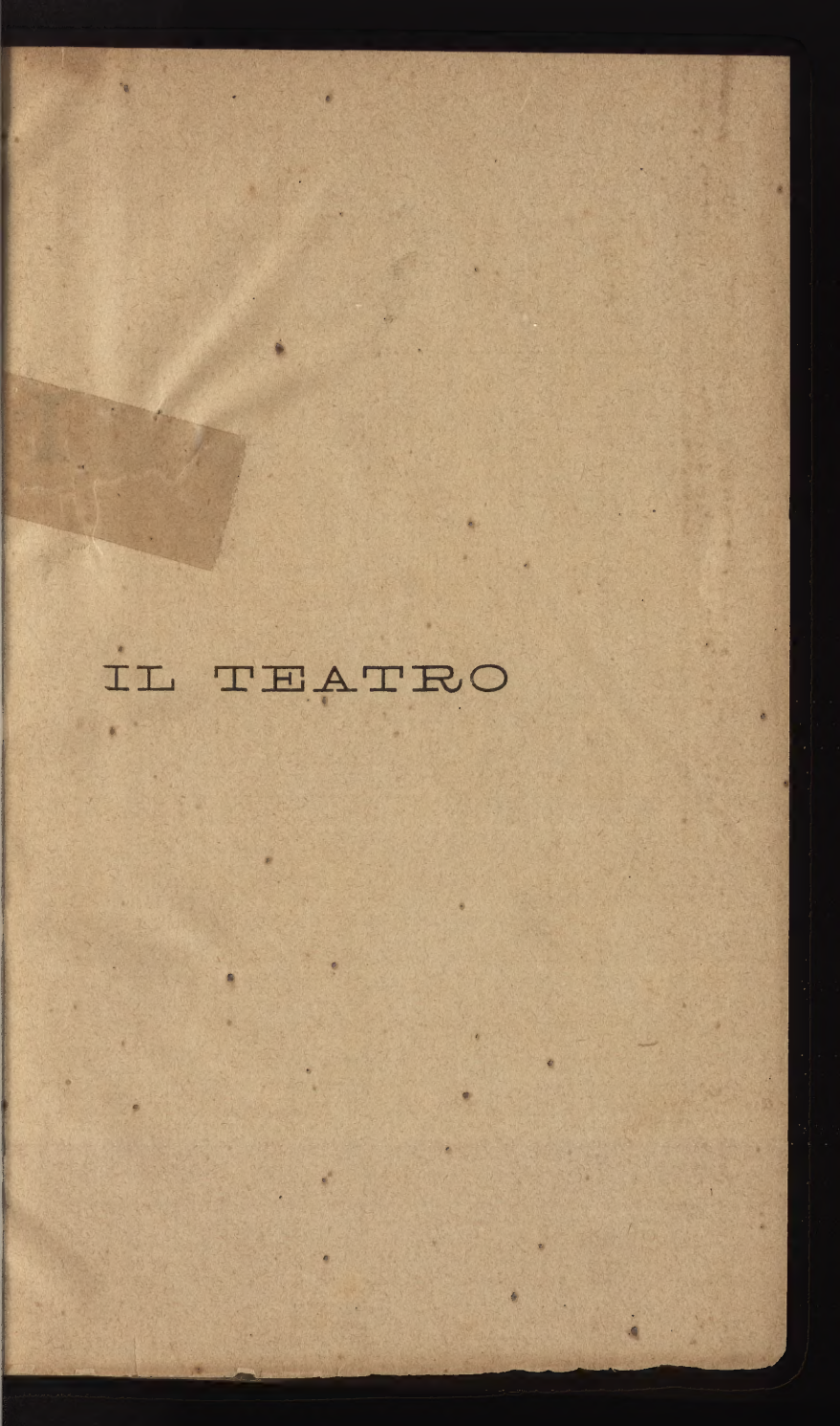
DOTT.
L. E. TETTONI

IL TEATRO
DALLA SUA ORIGINE

SOFOCLE
MENANDRO
TERENZIO
PLAUTO
GOLDONI
ALFIERI
GIACOMETTI
FERRARI
COSSA

TIP. EDIT.
A. GESANA
MILANO

IL TEATRO

Dott. L. E. TETTONI

IL TEATRO

DALLA SUA ORIGINE

MILANO
TIPOGRAFIA EDITRICE ANGELO CESANA
Via S. Pietro all'Orto, 12
1889.

ALLA MEMORIA DEI GRANDI

CHE ILLUSTRARONO LA SCENA DRAMMATICA

G. GOLDONI - A. NOTA - F. A. BON
P. GIACOMETTI - P. FERRARI - LUIGI VESTRI - GUSTAVO MODENA
LUIGI DOMENICONI
LUIGI TADDEI - CARLOTTA MARCHIONNI - CAROLINA INTERNARI
CLEMENTINA CAZZOLA.

ALLA MEMORIA DEI SOMMI

CHE COLLE NOTE MELODICHE ACQUISTARONO
FAMA MONDIALE

CIMAROSA - PAISIELLO - SPONTINI - ROSSINI
BELLINI - MERCADANTE - DONIZETTI - PACINI - PONCHIELLI

CONSACRO QUESTE PAGINE
NELLA SPERANZA
CHE NOMI ILLUSTRI, SCOLPITI A CARATTERI D'ORO
NELLA STORIA DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA
COPRANO LA POCHEZZA
DEL MIO MODESTO LAVORO.

Due parole di Prefazione

Sotto lo specioso titolo di TEATRO, *imprendiamo a scrivere una serie di capitoli, forse più istruttivi che dilettevoli, ma che, se non in tutto, in parte almeno, potranno interessare la famiglia artistica, a qualsiasi categoria essa appartenga.*

Saranno, per meglio esprimerci, considerazioni anedottiche, sul teatro, dalla sua origine, sino ai nostri giorni, desumendole, per l'autenticità, dagli storici e cronisti, che si occuparono, con special cura, di questo importante argomento, eliminando od aggiungendo, quando abbiamo creduto utile o necessario il farlo.

Di tal modo sarà nostra cura di metter sotto gli occhi dei nostri benevoli lettori, come coi vetri d'una lanterna magica, l'origine architettonica dei teatri antichi e moderni, della scena, degli anfiteatri, dei drammi, delle commedie, delle farse, della musica, dei melodrammi, degli Oratorii, dei Misteri; delle pantomime e delle danze; diremo chi fossero i mimi, i comici, i cori, i cantanti, gl'istrioni, le baccanti e le maschere, e l'influenza, che queste ultime ebbero anche sui teatri stranieri. Orneremo i nostri poveri

studii con episodii che ricorderanno gli spettacoli della Grecia, di Roma, di Napoli, di Milano e del gran re Luigi XIV. Poi, dopo aver passato in rivista i più grandi poeti tragici e comici, antichi e moderni, i più celebri maestri di musica, faremo un confronto comparativo del progresso dell'arte e del vantaggio che la letteratura drammatica e la musica procacciarono alla civiltà, accompagnandolo con quegli appunti che crederemo i più acconci, e suggerendo quei blandi rimedii che ci parranno suscettibili di attuazione.

Non volendo esser soli nel dettar criterii in questa difficile e delicata materia, e stretti da vincoli di sincera amicizia con persone, che nell'arte scenica sono versatissime, abbiamo di buon grado accettato consigli, note, osservazioni, eliminando quelle soltanto che per soverchio zelo di personalità, o per altri delicati motivi, di troppo si scostavano dal nostro argomento.

Nel dare nuova vita a questi capitoli (diciamo nuova, perchè molti di essi furono già pubblicati in opuscoli o nell'appendice del nostro giornale il Monitore dei Teatri) *abbiamo avuto di mira l'interesse dei nostri lettori. Se poi ci siamo ingannati, sarà giuocoforza proseguire dicendo:* CHE AL MAL FATTO NON VI È PIÙ RIMEDIO.

CAPITOLO I

Il Teatro.

Che cosa s'intenda per *Teatro*, nel senso materiale della parola, è facile comprenderlo: « un luogo, abbastanza ampio, nel quale può raccogliersi una certa quantità di persone, allo scopo di vedere ed assistere ad uno spettacolo. » Questa semplice definizione, si adatta ai teatri antichi e moderni: ma l'etimologia della parola è greca e procede da θεάτρον sostantivo del verbo θεαομαί (*guardare* e *vedere*) ed era precisamente il luogo destinato ai pubblici spettacoli.

La vera origine del teatro è assai problematica e non è rassodata che da induzioni: quella che più si avvicina alla probabilità, ed è generalmente ammessa, è la seguente: che sin dai tempi remoti fosse vivo il desiderio di avvicinarsi, di raccogliersi in brigate, in certe epoche dell'anno, e più specialmente nei mesi delle mietiture e delle vendemmie, perchè in quelle liete circostanze si offrivano sacrificii e si celebravano feste in onore di Cerere e di Bacco.

I primi luoghi, che parvero più acconci per queste famigliari riunioni, furono le valli spaziose, le cime delle verdeggianti colline e le stesse montagne, nelle quali, il più delle volte, per creare maggiori comodità, si scavavano gradini all'ingiro, e su quelli accomodate, in ordine gerarchico, le persone intervenute, senza essere pigiate dai vicini, potevano, a lor

bell'agio, abbracciare la scena e tutto vedere e tutto sentire.

È anche necessità ammettere, che in occasione di feste e di sacrificii intervenisse un numero grande di persone, sempre in relazione alla quantità dei luoghi abitati, perchè, nei tempi primitivi, le vaste città ancora non esistevano: le abitazioni si riducevano a piccoli centri, esigue borgate, capanne e casolari sparsi nei dintorni delle campagne. Si può anche credere, che fra gli spettatori parecchi ve ne fossero, i quali, per inferiorità di condizione, per ingegno o per necessità di vita, si dedicassero al mestiere di divertire gli altri, sia facendo ridere con motti di spirito, scene improvvisate e burlesche, o quando meno con contorsioni, salti e capriole, come i mimi, le baccanti o gl' istrioni.

Queste naturalmente sono induzioni, perchè nelle cronache non troviamo esempii per corroborare il nostro asserto. Solo ci vien fatto conoscere, che sino dai tempi più remoti, quando la natura, colle sue roccie sporgenti, le profonde valli, le vergini foreste, le colline a forma semi-circolare, offrivano agli uomini modelli svariati per le arti imitative, entrò nel pensiero di taluni l'idea di combinare un'azione concertata fra parecchie persone, e, perchè l'illusione riuscisse più completa, edificarono, con rami di albero, una capanna, e questa fu la prima scena campestre, nella quale si eseguirono quelle domestiche rappresentazioni.

A poco a poco, però, quegli stessi si convinsero, che ove la natura era stata matrigna vi poteva supplire l'arte, e allora si cominciò a dissodare il terreno per ridurlo a piani inclinati, e su quei piani si assisero gli spettatori: e quando le feste campestri si fecero più rare, e cominciarono le città a sorgere, ad ampliarsi e popolarsi, si celebrarono anche, con maggior pompa e solennità, le feste in onore degli Dei immortali. Fu appunto in tali ricorrenze, che si eressero dei palchi, da prima provvisorii, poi a poco

a poco stabili, e questi erano esclusivamente destinati per gli spettacoli popolari. In questo modo l'arte scenica, che aveva emesso i primi vagiti sui monti, nelle valli e nelle foreste, gradatamente si sviluppava, e quelli che avevano la direzione degli spettacoli non tardarono a convincersi, che il popolo, avido di forti emozioni, aveva bisogno di raccogliersi in edifici vasti, allestiti con maggior solidità, non scevri del confortevole e d'una durata più lunga.

Secondo le cronache più attendibili, i primi teatri furono edificati di legno e non colle precauzioni necessarie per garantire la vita degli spettatori. Le storie ci narrano, che ai tempi del poeta drammatico Pratina, che viveva nella settantesima Olimpiade, in Atene, ove esisteva un solo teatro di legno, durante la recita d'una commedia del poeta in voga, crollarono gli scanni e le gradinate e la commedia si tramutò in lagrimosa tragedia.

L'inaspettato e sanguinoso episodio persuase i Greci ad erigere teatri in pietra, e sino dai tempi di Temistocle, si parla d'un teatro, dedicato a Bacco, ma questo, sia per risparmio o deficienza di materiale, sia per comodità ed estensione, per due terzi almeno, era stato scavato nei fianchi delle montagne dell' Acropoli di faccia al monte Imetto. In questo modo la natura e l'arte decorativa si erano data la mano per erigere un edificio solido, vasto, adatto ad ogni genere di spettacoli e che offriva tutti gli estremi d' una lunghissima durata.

Però è arduo l'asserire che questo sia stato, realmente, il primo teatro stabile; quello che è inconfutabile, si è, che devesi agli Ateniesi il merito dell'invenzione dell'azione scenica regolare, come furono i primi, che diedero agli edifici destinati ai pubblici spettacoli, dal lato architettonico, la forma, la distribuzione e le proporzioni richieste dal bisogno e dal piacere.

Secondo Eschilo, scrittore greco, da principio, gli stalli per gli spettatori erano formati da tavole sovrap-

poste in modo, che molti restavano a disagio, e per altri la visuale era offesa da quelli che stavano davanti. Questo difetto, fu più tardi modificato, ma al solo scopo di favorire i ricchi e le persone di grado elevato: però, quando le gradinate di tavole furono sostituite da quelle in pietra, il difetto sparì totalmente, e come la nuova distribuzione tornasse utile agli spettatori lo rileviamo dagli anfiteatri e teatri antichi, dei quali ci restano avanzi, stupendamente conservati.

Per formarsi un concetto esatto della disposizione primitiva del teatro greco, convien ripetere quali furono le cause che diedero origine alle sceniche rappresentazioni.

Nei primordii, lo spettacolo che si chiamava dramma, era un coro composto di molte voci, le quali cantavano ditirambi in onore di Bacco. Nessun attore vi aveva parte. Questi cori continuavano a cantare sino a che tutti i ditirambi erano esauriti, ed allora lo spettacolo cessava. A scemare la monotonia di quelle cantilene, dopo qualche tempo, si cominciò dall'innestarvi un personaggio, che tra l'un ditirambo e l'altro, raccontava agli spettatori leggende mitologiche, che erano quasi sempre l'apoteosi di Bacco, del quale si solennizzava la festa. In progresso di tempo si aggiunse il *prologo*, e finalmente vi presero parte gli attori: e in questo modo, il coro, che costituiva il nucleo dello spettacolo, passò in seconda linea e diventò un accessorio. Per ottenere effetti acustici, la scena fu disposta in modo da contenere un numero grande di coristi, ai quali occorreva molto spazio per muoversi, contorcersi e gestire: il bisogno dello spazio si fece maggiore, quando ai coristi furono aggiunti gli attori, e però la scena si dovette allargare, assai più in lunghezza che in profondità. Siccome anche il numero degli spettatori gradatamente si aumentava, si allargarono i fianchi della platea ed il diametro del semicerchio determinò, necessariamente, l'estensione, in larghezza, del luogo, nel quale gli spettacoli erano rappresentati.

In questa guisa la scena o quella che da principio era indicata con questo nome, non fu più il luogo sul quale gli attori recitavano le loro parti ed i cori cantavano i ditirambi, ma si tramutò nel fondo prospettico del quadro, in cui attori e cori sembravano incorniciati, e quello spazio, che attualmente è chiamata *scena*, corrispondeva a quello che ora si chiama *proscenio*.

Anche l'uso delle decorazioni è antico, nè è opera soltanto dei teatri moderni, perchè si legge che ai tempi di Eschilo, uno dei più grandi poeti della Grecia, appunto per una tragedia di questo poeta, Agatario aveva dipinto uno scenario e fu molto lodato da' suoi contemporanei pel grande ingegno nell' arte della prospettiva. Ma pare che queste decorazioni si usassero quando i teatri erano ancora di legno, chè tali erano appunto, quando Eschilo faceva rappresentare i suoi tragici e celebri lavori.

Nel *proscenio* adunque o avanti scena, da principio aveva luogo la rappresentazione dello spettacolo. Dietro la scena vi erano altri locali, assai comodi e chiamati *postsceni*, e questi, meno angusti degli attuali camerini, servivano per gli attori, i cori ed i loro famigliari.

Il teatro adunque, nella sua forma primitiva, era diviso in due parti principali, la cui pianta riusciva semicircolare da un lato e rettangolare dall'altro: e queste due parti formavano il semicerchio che più tardi si disse « *a ferro di cavallo* ». Era senza dubbio la forma più adatta, perchè lo spettatore, in qualunque luogo fosse collocato, potesse agevolmente udire e vedere.

Una metà era compresa nella parte quadrangolare, e da questo lato doveva trovarsi l'ingresso principale, in special modo nei teatri che erano edificati sui fianchi e sul pendio d'una montagna.

A convalidare il nostro criterio sorge Vitruvio, il quale, nella sua *Storia dell'Architettura*, così si esprime: « In quasi tutti i teatri, dalla parte quadrangolare, ergevasi un portico, il quale abbracciava

il lato meridionale o settentrionale, e serviva per mettere al coperto gli spettatori dagli improvvisi acquazzoni d'estate », essendo superfluo ricordare che per molti secoli, anche i più cospicui teatri erano scoperti, e solo più tardi in alcuni si adattò l'uso del velario. Sotto il portico, di cui parla Vitruvio, nelle ore in cui non si rappresentavano spettacoli, si raccoglievano i cori, per fare le prove. L'altra metà del teatro, costituita dalla platea e dalle gradinate, si componeva del semicerchio che era, lo ripetiamo, la forma indicata dalla stessa natura, perchè lo spettatore potesse comodamente vedere ed udire quello che si eseguiva o si diceva nel centro della linea di proscenio, ove, secondo il sistema dei teatri romani, terminava la curva del semicerchio.

Tutti i teatri, di cui ancora rimangono le vestigia, appartengono a questo sistema, tanto che due semicerchi riuniti, costituivano *l'anfiteatro* (vedere da ogni parte), dei quali il Colosseo di Roma e l'Arena di Verona ci sono rimasti splendidissimi modelli. Dei teatri, uno dei meglio conservati è quello scoperto a Pompei, chiamato *Odeone*, e che era edificato secondo la scuola greca; il più vasto forse ed il più ricco era quello di Pompeo in Roma, e di questo parleremo nel capitolo XII della nostra opera. Degno di special menzione è pur quello che esiste in parte e che fu trovato negli scavi d'Ercolano.

Cesare Augusto, negli anni 741-743, aveva compito, in Roma, un magnifico teatro, la cui edificazione dovevasi a Giulio Cesare. Fu esso costrutto di tre ordini diversi: due arcuati, con colonne doriche il primo, ioniche il secondo, e conteneva 20,000 spettatori. Le proporzioni delle sue parti erano sì perfette, che lo si volle attribuire a Vitruvio, quantunque sia una falsa versione e s'ignori chi sia stato l'architetto. Augusto lo dedicò a Claudio Marcello, figlio di sua sorella Ottavia, e sino al secolo V servì ai pubblici spettacoli. Passato in proprietà della famiglia Orsini, questa lo ridusse a cittadella e per molti anni soffrì

avarie grandi per gl'incendii e le rovine cagionate dalle fazioni di quei secoli battaglieri, quando gli Orsini ed i Colonna, capi di partito, desolavano Roma.

Era il solo monumento, che, conservato, avrebbe potuto darci un modello perfetto della purissima architettura greca, applicata al gusto sfarzoso dei romani.

Ed a questo punto finisce la breve storia cronologica dell'architettura teatrale antica. Diremo in breve, nel seguente capitolo, dell'architettura teatrale moderna.

CAPITOLO II

—

I teatri moderni

Mutati i tempi, dissipate le tenebre dell'oscurantismo dalla face della civiltà ingentiliti i costumi, le arti e le scienze sgusciarono dal pesante involucro, nel quale il feticismo di pochi, l'inerzia di molti, le ire delle parti, le gelosie delle fazioni le avevano imprigionate, e in brev'ora, quasi guidate dalla mano di Dio, giunsero al massimo grado della perfezione.

Il medio evo, coi cavalieri erranti, gli elmi e le loriche, apriva la via al Rinascimento: le corazze erano sostituite dai guardinfanti, dagli abiti gallonati, dai cappelli a piume e dalle parrucche: la danza pirrica dal minuetto: le lotte intestine, dalle battaglie di conquiste ed ingrandimento. Nei primi momenti di sosta rinacque pure gigante la smania degli spettacoli e si diè mano ad erigere edifici, atti a pubblici sollazzi, ai quali erano ammesse da principio le persone appartenenti a caste privilegiate o quelle, a cui, per censo o per onorifici impieghi, era permesso il lusso dei divertimenti.

I teatri e gli anfiteatri, come li avevano edificati i greci, gli etruschi ed i romani, cioè scoperchiati, parvero alla nuova generazione strana anomalia: alla viva luce del sole, alla tiepida aura provocata dai velarii, all'aroma sparso dai ginnasti, preferì la luce delle candele, l'aria dei ventilatori, l'odore delle trine muschiate: l'amalgama di dieci ed anche ventimila

persone, ammonticchiate sui gradini, spesso senza distinzione di ceto, diè nel naso all'aristocratica cortigianeria ed ai mercatanti della borghesia: perciò, soppresse le gradinate, gli architetti vi sostituirono i palchi, nei quali si adagiavano, a tutto pasto, la boria aristocratica dei cavalieri, la burbanza pettoruta delle cortigiane, l'abito ricamato in oro dei villani rifatti: i borghesucci di seconda mano si stipavano nelle platee, come acciughe nei barili, ed i poveri paria si appollaiavano nella tormentosa cerchia, che, per ironia, chiamarono *Paradiso*.

Con ciò non intendiamo dire che, edificando i teatri moderni, gli architetti di troppo si scostassero dai modelli antichi. All'epoca del Rinascimento si scelsero tre forme: la *quadrata*, la *ovale* e la *semicircolare*. Le due prime riuscirono difettose, inquantochè la *quadrata*, oltre non essere applicabile alla scelta di tutti gli spettacoli, aveva il radicale inconveniente di obbligare gli spettatori, che trovavansi nelle parti laterali, a guardare di fianco e prendersi un torcicollo.

Di questo genere ci ricordiamo averne veduto uno assai piccolo nella borgata di Viadana, e sebbene le cronache del paese dicano, che fu edificato su disegni del Bibbiena, non accettiamo questa versione, perchè quel minuscolo edificio ha più la fisonomia d'un oratorio da cenobita, che di luogo destinato a geniali trattenimenti.

La forma *ovale*, nelle parti laterali presenta, poco più, poco meno, gli stessi difetti. Lo spettatore dei palchi, troppo spostato dalla visuale, che deve projettare sulla scena, ove è il punto d'osservazione, è costretto spingersi fuori dai parapetti, più di quello che alla decenza convenga, per mediocremente vedere lo spettacolo: e per di più, i palchi più si avvicinano alla scena, e più si staccano dalla visuale: gli spettatori, in essi seduti, volgono talmente le spalle agli attori, che la metà soltanto, allungando il collo, può, a fatica, godere la rappresentazione.

La forma più omogenea e generalmente adottata, è quella a *ferro di cavallo*, perchè la curva, staccandosi, a destra ed a sinistra, insensibilmente dai lati della scena, per rinchiudersi al punto in cui compie il semicerchio, la visuale si mantiene sempre allo stesso livello, e gli spettatori, anche volgendo le spalle alla scena, possono, con un mezzo giro e senza contorsioni, mettersi in posizione di pienamente godere lo spettacolo che si rappresenta sulla scena.

Con questo disegno è evidente che si può utilizzare molto lo spazio, perchè quand'anche la larghezza dell'edificio sia limitata, la curva si può insensibilmente allungare, aumentando negli ordini il numero dei palchi, senza nuocere all'eleganza della sala.

Palladio fu il primo che, copiando in piccolo i teatri antichi, pensò di coprirli, conservando loro la primitiva forma. L'Eretennio di Vicenza è il capo d'opera di questo genere.

Nei primi tempi, quando cioè il barocco mandava gli ultimi rantoli e il buon gusto sgusciava da tutti i pori, i principotti italiani ed i re di Francia gareggiarono nella smania d'avere nei loro palazzi vaste ed eleganti sale, destinate esclusivamente all'uso degli spettacoli scenici; ed è da quell'uso che le platee dei teatri assunsero il nome improprio di *sale*. In questi ambienti, che avevano quasi sempre la forma *quadrata*, oltre gli scanni d'onore per il re, la regina, i principi del sangue, le alte cariche di corte, i dignitarii ed i nobili, era praticata una galleria, sulla quale, in occasioni straordinarie, e per grazia speciale, prendevano posto i valletti, le guardie, i borghesi, i fornitori della corte e tutti quelli che, per relazioni amichevoli o cariche delicate, appartenevano al gabinetto particolare del re e dei principi od avevano l'onorifico titolo di famigliari del luogotenente di polizia.

Su quella galleria si collocavano anche i professori dell'orchestra, nelle sere in cui, finito lo spettacolo della scena, il trattenimento si tramutava in una festa da ballo, nella quale il re, i principi, le dame

ed i cavalieri davan prova della loro abilità, danzando l'inevitabile e licenzioso minuetto.

Non è compito dell'opera nostra passare in rassegna tutti i teatri che si edificarono dal decimosesto secolo sino all'epoca nostra. Molti furono distrutti dalle fiamme e dalle demolizioni: parecchi subirono, nell'avvicendarsi degli anni, radicali modificazioni.

Il teatro moderno ebbe le sue fasi, poco dissimili dal teatro antico, e sventuratamente anche ai nostri giorni, in molte città d'Italia, ancora vediamo erigersi baracconi sconci (ai quali per ironia vi appiccicano il nome di *Politeami*, *Ippodromi*, *Sferisterii* o *teatri diurni*, per non dar loro quello più proprio di scuderie e di rimesse) malamente coperti di tela, che nulla hanno da invidiare a quelli che improvvisavano i Greci per le feste di Bacco e di Cerere, o gl'istrioni ed i saltimbanchi del medio evo, quando, sui canti delle vie rappresentavano i *misteri della passione di Cristo* o *l'arrivo dei Magi alla capanna di Betlemme.*

Se, anticamente, la distribuzione nell'interno d'un teatro era fatta per determinare il limite ai diversi ceti delle persone, questo limite fu più rigorosamente conservato nei teatri moderni: nei palchi l'aristocrazia del blasone e del denaro; in platea gl'impiegati d'ordine secondario, gli studenti, i mercanti e l'agiata borghesia; il popolo..... sovrano nella piccionaja.

Fra i pochi teatri che ci fan fede, se non del buon gusto, almeno delle ultime lotte del barocco, tanto caro al Borromini, quelli ricordiamo, i cui disegni sono usciti dai cervelli esaltati dei fratelli Bibbiena. Tre furono i membri di questa celebre famiglia, che si dedicarono all'architettura teatrale. Ferdinando Bibbiena, allievo dell'Albani, e che morì nel 1743, fu uno dei primi che dipinse con molto successo le scene da teatro. Ad esso siamo debitori d'aver introdotte, nei nostri teatri, quelle scene magnifiche che

ora si ammirano e di cui i Galliari, i Sanquirico, i Cavallotti, i Perrone, i Fontana, i Concato, i Suardi, i Venier, i Bazzani, i Ferrario furono e sono celebri imitatori e seguaci, ma eziandio d'aver suggerito notevoli miglioramenti al meccanismo, con cui le scene stesse si muovono, ai dì nostri, con tanta rapidità.

Bibbiena Francesco, di lui fratello, che morì quattro anni prima, costrusse un gran teatro a Vienna ed un altro in Lorena: quindi, sotto la direzione dell'illustre Scipione Maffei, il *Filarmonico* di Verona, che è certo uno dei più comodi e più sontuosi, che anche attualmente si ammirano in Italia.

Il *Comunale* di Bologna devesi ad Antonio Bibbiena, figlio di Ferdinando, che lo eresse nel 1763.

Dei teatri edificati dai Bibbiena i più celebri sono quelli di Verona, di Pavia (già dei *Condomini* ed ora *Fraschini*) e di Bologna.

Tutti gli altri teatri di primo ordine appartengono ad epoche a noi più vicine. E la *Scala* di Milano, il *San Carlo* di Napoli, l'*Apollo* di Roma, la *Fenice* di Venezia, il *Regio* ora *Comunale* di Torino, il *Carlo Felice* di Genova, la *Pergola* di Firenze, i *Comunali* di Reggio, Parma, Piacenza e Modena sono i più riputati, per la disposizione dei palchi, la vastità della platea e della scena, pei comodi ad essa inerenti; taluni di essi contengono dalle due mila alle due mila e cinquecento persone, sedute e distribuite nella platea, nei palchi e nel loggione.

Il sistema adottato nelle nostre platee, di collocare, cioè le file delle sedie, tutte allo stesso livello, non è comodo, perchè gli spettatori, che si trovano nella quinta, sesta fila e più in su, sono costretti dondolare il capo da destra a sinistra, a seconda delle ondulazioni delle persone che stanno davanti, per prendere la visuale, e quest'incomodo diventa maggiore, quando, come spesso succede, la persona che sta davanti è di tale altezza, da coprire completamente quella che le sta dietro.

Notiamo un altro difetto dei teatri moderni: quello

d'utilizzare in modo strano la platea, lasciando un grande spazio vuoto per capir maggior numero di spettatori, in piedi. L'idea è eccellente senza dubbio, nell'interesse dell'impresa, ma non è nè igienica, nè umanitaria per gli spettatori: non igienica, perchè nelle sere di calca, il trovarsi abbrancati fra gli artigli di persone nervose e ghiotte di spettacolo, le pestate dei piedi ed i pugni nello stomaco sono all'ordine del giorno; non umanitaria, perchè ci sembra un assurdo, che il luogo destinato a geniali trattenimenti, a sollevare lo spirito, si converta, per l'ingordigia di pochi, in un inferno, dal quale è un vero miracolo se si può scampare senza le costole ammaccate.

Troviamo che a Roma, a Napoli, in Sicilia, nelle province meridionali, e più ancora all'estero sono più logici nella distribuzione. Le persone che hanno prefissa una tal sera per divertirsi, sanno che in questi teatri vi possono andare nell'ora che più loro fa comodo, perchè una volta accaparrato il posto, ad un prezzo conveniente, nessuno glielo può contendere od usurpare. Fra l'un atto e l'altro escono dalla sala, vi ritornano, si agitano a piacere a destra ed a sinistra, e nessuno si fa lecito di contestar loro questo diritto. La spesa è di poco superiore al biglietto ordinario, ma con lieve sacrificio si ha la certezza di godere, senza ammaccature, tutto lo spettacolo.

Nell' Italia centrale e nella settentrionale le cose vanno altrimenti. Un centinaio di persone dopo due ore d' anticamera, all' aria aperta, aspettando che il lumaio accenda il lanternone (e coll' illuminazione a gaz, per risparmio, si accende mezz'ora prima dello spettacolo) vede aprirsi una porticina, al cui confronto, lo stretto *torniquet* è un arco trionfale, ed irrompe nella platea: i primi, il più delle volte pesti e contusi, riescono a stento a trovare un posticino nelle due o tre panche disponibili: gli altri, dopo due ore di battibecco, sono condannati a restare in piedi,

aspettando che la corrente ingrossi e li rinchiuda nella cerchia infernale.

Però, dicono gl' interessati, vi sono le poltrone, i scanni chiusi!... ma i prezzi di questi e di quelle triplicano e spesso quadruplicano il prezzo dello spettacolo: non tutti possono, anche per una volta sola, sottostare a questo sacrificio!

Vi può essere a ciò un rimedio?... vi è, e di facile attuazione. Basterebbe fare quello che fanno gli altri.

Abbiamo nelle nostre platee notato due difetti: la distribuzione degli scanni e lo spazio vuoto per gli spettatori in piedi; ve n'ha un terzo, ma questo riguarda la scena e consiste nel prolungamento del *proscenio* (luogo in cui gli attori devono portarsi per recitare o cantare le loro parti) verso la sala, vale a dire verso la parte occupata dagli spettatori. Infatti col sistema, quasi generale, dei palchi negli intercolunnii non v'è maggior sconcio che di vedere l'artista vestito da Coriolano o da Luigi XI, confuso, per l'effetto ottico, collo spettatore dei palchi in abito nero, guanti bianchi, quando, come spesso succede nei teatri di terzo e quarto ordine, non è in giacchetta e colle mani annerite dalla fuliggine.

Questo è un difetto massimo e colle moderne esigenze è più difficile, per non dir impossibile, a rimediare: nei teatri di primissimo ordine, quali la *Scala* ed il *San Carlo*, vi sono palchi anche dietro il telone e in questi troneggiano da pascià, il presidente ed i membri dell'onorevole direzione, i maestri concertatori, i dirigenti le scuole di ballo, i coreografi e civettano le allieve, dopo aver prestato l'opera loro nel ballo. Una buona metà di quei palchi si tramuta in ufficio telegrafico, che per lestezza di trasmissione può dare dei punti a quelli stipendiati dal Governo. Se le direzioni, e pel loro interesse lo sono quasi tutte, si trovano di manica larga, le imprese, per raddoppiar gl'incassi, collocano gli spettatori anche sugli scanni dell'orchestra, intorno ai lumi

della ribalta e qualche volta sul palcoscenico e nel buco del suggeritore. È questo un perfezionamento che ha nulla a che fare coi teatri antichi, nei quali il *proscenio* era lasciato libero agli artisti, e questi passeggiando la scena, non avevano l'ingrata sorpresa di veder uscire dai palchi delle mani indiscrete, pronte a tirare, per distrazione, le falde dei loro abiti. La scena, durante l' azione, è la pittura, o per meglio dire un quadro mobile, che il *proscenio* dovrebbe incorniciare, isolandolo completamente dallo spettatore, e quindi dal resto della sala.

E con queste osservazioni, che non troveranno eco, finisce il nostro compito: la descrizione cioè, per breve sunto, dei teatri antichi e moderni dal lato architettonico. Parleremo ora del teatro per quello che riguarda le rappresentazioni, e, dopo aver discorso della Grecia e di Roma, ci avvicineremo, più presto che ci sarà possibile, all'epoca nostra.

CAPITOLO III

—

L'arte della scena presso i popoli antichi.

L'origine dell'arte scenica è antichissima, ma, lo ripetiamo, non è possibile indicare presso quali popoli siano stati eretti i primi teatri o siansi date le prime rappresentazioni.

Lo spirito d'imitazione è insito nelle razze umane, le quali, per istinto e diletto, provano la smania di parodiare i difetti più che emulare le buone qualità: questo spirito è dunque antico, quanto il peccato dei primi padri.... e pare abbia partorito la caricatura, che si può definire un granellino di buon senso caustico, abbruciato sull'ara dell'invidia qualche volta, della vendetta spesso, quasi sempre della malignità.

La caricatura dunque, secondo il nostro modo di vedere, generò le prime commedie. Come le scienze furono date perchè l'uomo potesse giungere ad un grado relativo di perfettibilità, così le arti furono destinate a riprodurre colla mano e colla mente quanto di grande e di meraviglioso presentava la natura, e però si può quasi asserire, senza la tema di essere contraddetti, che nacquero e si perfezionarono coll'uomo: e se vi furono epoche in cui le arti, colpite d'ostracismo, si ritirarono fra le tenebre, questo accadde allorquando gli animi, inferociti e sospettosi s'armarono d'elmi e di loriche, si rinchiusero

come belve nelle loro tane, per difendere i possessi, la famiglia, i partigiani, e quel che è più, le loro strambe opinioni.

Se dunque la pittura, la scultura e l'architettura presero dalla natura i modelli per creare i loro capolavori ed ingentilire i costumi, assai più valsero la poesia e la musica, la poesia sopratutto, che più delle arti consorelle ha il pregio dell'imitazione, non essendo la parola circoscritta nei limiti, in cui le altre arti, per la loro stessa natura, restringono la libertà e la potenza del pensiero.

Ma la pittura e la scultura, coi colori affascinanti, colle maestose proporzioni, affascinano i sensi del contemplatore, che spesso estatico segue i contorni e gli atteggiamenti della persona o insensibilmente ammira un gruppo composto, secondo quelle passioni che gli artisti hanno inteso di rappresentare.

La poesia, nei suoi primordii, non poteva produrre questi miracoli: ma quando si trovò che un tessuto di pensieri si poteva ridurre in azione e renderla riproduttrice di personaggi, passati nel dominio della storia; assegnare ad essi una parte per costituire un tutto; esprimere sentimenti omogenei e cooperare, nell'insieme, a dare un esatto concetto di quelle riproduzioni, l'occhio dello spettatore si trovò in miglior condizione di prima, perchè ai contorni ed agli atteggiamenti del dipinto e della statua, aggiungeva il suono della voce, la sublimità delle idee e l'imitazione al vero di quanto era accaduto in tempi remotissimi e quasi dimenticati.

Questa condizione ebbe il suo maggior sviluppo nell'arte drammatica, siccome quella che era astretta ricorrere alla plastica ed alla pittura per completare l'idea del poeta, e per tal modo le arti si collegavano e diventavano sorelle.

E questo connubio doveva naturalmente avvenire, sia che l'opera scenica riproducesse fatti reali o mitologici, confondendo la favola colla storia, e trasmettendo un ordine d'idee, che si cullavano tra la

vita positiva e l'olimpica. Beati quei tempi, in cui gli abitanti delle superne sedi s'incanagliavano coi mortali e le dottrine epicuree erano l'ideale della felicità. Quanti privilegiati, composti di muscoli e cartilagini, dopo aver bevuto sino all'ultima goccia il calice della vita materiale, si trasformavano in semidei tutelari delle case e delle famiglie, e la razza teocratica, tenendo mano a queste buaggini, innestava nel buon popolo l'idea, che le cause più naturali traevano la loro origine da un principio che chiamavasi la fatalità!

Per completare le nostre idee, ripeteremo dunque, che l'arte scenica è, fra tutte, la più perfetta, perchè ha il segreto di generare nello spettatore la più completa illusione, di staccarlo, per così dire, da tutto quanto lo circonda, per identificarlo nella favola che si rappresenta: essa soltanto ha il potere di far rivivere gli eroi, in tutta la loro maestà, coi loro difetti e le loro virtù, dipingere gli uni e le altre in modo da riportarci alla loro epoca, farci ridere delle loro debolezze, imprecare ai delitti ed applaudire alle loro virtù.

I fatti dunque, che si rappresentano drammaticamente, sono così veri, hanno tali certificati d'autenticità, che gli spettatori, rivedendo quei personaggi, avviluppati nei loro paludamenti, parlare un linguaggio secondo le loro passioni, ne rimangono altamente commossi.

Esprimendoci in questo modo, noi intendiamo parlare tanto dell'antica che della moderna letteratura drammatica, senza indagare quale fosse la migliore e se, nel volgere dei secoli, abbia guadagnato in maestà e prestigio. Di ciò discorreremo più tardi, quando toccheremo del rinascimento dell'arte scenica, e delle modificazioni che in Italia, ed all'estero, in essa si sono introdotte.

Ora soffermiamoci al fatto puro e semplice dell'origine dell'arte, e diciamo che essa non nacque adulta, ma al pari di tutte le istituzioni umane diè i primi

vagiti, crebbe negletta, e ci vollero parecchi anni, per non dire dei secoli, prima che potesse giungere ad un grado di relativo perfezionamento. Esso non fu la conseguenza d'una scoperta o invenzione d'un uomo di genio... Senz'essere concepita, si trovò nata, ma rachitica, debole, e che appena si poteva reggere in piedi.

I primi a sfruttarla furono gl'istrioni e la sciuparono: fu vero miracolo che non la soffocassero nelle fasce. Commedie, in quel primo periodo, non esistevano, e nessuno pensava che si potessero comporre argomenti, nei quali fosse circoscritta la libera volontà dell'attore.

Erano quasi sempre spettacoli improvvisati e più mimici che recitati: se si riusciva colle parodie, colle contorsioni e le capriole a promuovere il riso, l'effetto era ottenuto e non si cercava di più. Quando la poesia cominciò a far capolino, timida, timida, come la fanciulla da marito, s'improvvisarono versi in onore delle divinità, nel cui nome si celebravano quelle pastorali. Bacco e Cerere avevano sempre la precedenza. D'altra parte il sistema di riunire le cose profane alle sacre si conserva ancora presso molti popoli; ed anche nelle nostre città si mantien viva l'abitudine dei presepii, nei quali, in mezzo alla nascita del bambino, il viaggio dei re d'Oriente e la strage di Erode, vi sono cori di angeli, che cantano l'osanna, e gridano: *è nato il Messia, venite adoremus.*

Su questa base, le razze primitive, a seconda della loro indole, dei costumi e delle abitudini alla vita pubblica, crearono i loro spettacoli e di questi si valsero per esprimere sentimenti o fatti, che si riferivano a ciò che l'uomo, in generale, ha di più caro: la patria, la religione e la famiglia; e parecchie tribù dell'Asia e dell'America ancora conservano l'uso di amalgamare i riti colle sceniche rappresentazioni, e queste sono la più completa espressione del loro culto.

Tutti i popoli dunque ebbero i loro spettacoli, che erano, per così dire, la fotografia della loro barbarie o della loro civiltà. Gli ebrei soltanto li ripudiarono,

e la ragione è chiara. Gli ebrei non traevano l'origine del loro culto dai simboli, dai miti e da fatti, inventati dai sacerdoti, per sorprendere i sensi e tener desta l'immaginazione. Essi adoravano un Dio solo, e l'adoravano senza quelle apparenze che erano dal popolo eletto riputate idolatria. Con questi principii non potevano ammettere la necessità di certi spettacoli, che avrebbero turbata la purità della loro fede.

Si aggiunga, che i legislatori israeliti, temendo che le arti dell'imitazione potessero illuminare quelle menti, ancora avvolte nell'ignoranza, e dare ad esse un'idea meno gretta della divinità, si affrettarono a proscriverle e non ne permisero l'uso: ma per gli altri orientali, come vedremo nel seguente capitolo, le cose procedettero diversamente.

CAPITOLO IV

—

Sviluppo dell'arte scenica presso gli Orientali

Nell'Oriente gli spettacoli avevano preso un notevole sviluppo, ma in certe regioni, più che un pascolo per il popolo, erano straordinari divertimenti dati dai principi ai loro cortigiani, o geniali passatempi ai quali i grandi invitavano i loro famigliari. Le corti ed i giardini, splendidamente illuminati, erano i luoghi più acconci per questi divertimenti.

Che in parecchi luoghi le rappresentazioni sceniche fossero sollazzi non comuni a tutti i ceti di persone è anche facile presumerlo da ciò, che quelli che erano chiamati a sostenere le parti non appartenevano ad una casta speciale, di principii poco onesti, che giravano di paese in paese per mettere a profitto il loro ingegno... come usavasi presso i greci ed i romani: in Oriente, per essere artisti, si richiedeva la nascita distinta e l'educazione.

I Cinesi, per esempio, da tempo remoto amavano con passione gli spettacoli, e l'arte scenica aveva, fra questi, la precedenza. Però non consta che ci fosse divario tra la commedia, il dramma o la tragedia.

Le loro rappresentazioni, nelle quali non si conservava unità di azione e di tempo, erano un misto di tragico e di comico. Gli argomenti, abbracciando uno spazio indefinito di tempo, erano svolti in un certo

numero di atti, e l'autore, dando libero sfogo all'ardente immaginazione, senza curarsi d'alcuna legge, racchiudeva in quello spazio un lungo corso d'anni, trasportava la scena da un paese all'altro, sopprimendo ed aumentando personaggi ed affastellando gli episodii in modo che gli spettatori, difficilmente, potevano formarsi un esatto concetto di quanto veniva prodotto sulla scena.

È dunque facile presumere che le leggi d'Aristotile fossero lettera morta nella Cina, e che in certo modo i Cinesi fossero i precursori della scuola oltremontana della prima metà del nostro secolo. Se confrontiamo infatti i drammi della Cina con quelli del teatro francese, vi troviamo moltissima analogia, perchè, poche eccezioni a parte, in questi ultimi gli autori, nel periodo di tre o quattre ore, obbligano lo spettatore a percorrere la metà almeno d'un secolo: e questa miscela difatti, di quadri, di paesi e di personaggi è spesso così intricata, che, giunti alla fine, si è, per così dire, costretti a strofinarsi gli occhi per convincersi se si è desti o se pure non si ha sognato.

I Cinesi avevano e conservano ancora la costumanza di aggiungere la musica nei momenti di passione violenta, negli impeti più forti dell'anima, perchè reputano quei suoni atti ad accrescere e rendere più viva l'espressione degli affetti.

Queste produzioni comico-musicali, che si conservano stazionarie e sono ancora in voga, arieggiano il *vaudeville* francese, colla differenza che la musica cinese non è capricciosa, volubile e leggiera: le ariette o *couplets* non sono adoperate per esprimere, o per meglio dire, parodiare l'amore, la stima, l'ammirazione alle persone colle quali si parla, ma per dare un'idea esatta della gioia o del dolore che subiscono le anime, e da questo lato le opere cinesi si avvicinano più al dramma lirico che al *vaudeville*, nel quale i francesi ci presentano un campione della loro proverbiale volubilità.

Diremo dunque che il teatro, antichissimo fra i Ci-

nesi si conservò stazionario, come stazionarii si conservarono i loro usi e costumi. Ma però, in epoche diverse, ebbe maggior o minor splendore, maggiore o minor numero di adoratori.

Fra gli Orientali, gl'Indiani sono quelli che vantano il teatro più perfetto, avuto riguardo alla problematica civiltà, allo sviluppo intellettuale, ai riti della religione ed ai loro costumi.

Secondo essi, l'invenzione del dramma è dovuta all'onnipossente Brahma, il provveditore d'ogni bene sulla terra, e lo scopo che il Dio si era prefisso, era di ordinarlo al conseguimento del bene morale. Lo scopo, ognun lo vede, era santissimo, e nell'applicazione doveva portare grandissimi vantaggi. Qual differenza colle nazioni più colte!! Col progresso artistico e scientifico, coll'ingentilirsi dei costumi, il teatro cessò di essere la scuola della perfettibilità, ed anche ai dì nostri non è certo l'areopago della virtù e della moralità. Il celebre motto « *castigat ridendo mores* » è divenuto merce da ferravecchi.

Calidaja, il più gran drammaturgo che vivesse ai tempi d' Augusto, fiorì alla Corte del principe Vicramadita, che, al pari d'Augusto, ebbe uno dei più floridi regni. Da Calidaja apprendiamo quali fossero gli eroi nei drammi della sua epoca. Erano quasi sempre divinità, o principi, costantemente animati dai più generosi sentimenti verso i loro popoli. Questi però erano i protagonisti nei drammi di ordine elevato, che si rappresentavano soltanto nelle grandi solennità, nei palazzi della corte ed alla presenza d'un ceto privilegiato di persone, alle quali erano permessi straordinarii spettacoli.

Nei drammi d'un ordine inferiore e che servivano di quotidiano passatempo, gli eroi protagonisti erano sempre ministri, sacerdoti bramini o commercianti.

Secondo le antiche carte, che parlano di questi spettacoli, parrebbe, che tanto i drammi di primo che di second'ordine, fossero esclusivamente rappresentati pei principi, i letterati, i dignitari dello Stato, e che

il popolo non vi prendesse parte, e ciò forse perchè il soggetto di queste sceniche produzioni non era un tessuto d'inverisimiglianze, una serie di miracoli, una litania di episodii falsati e scritti solo per dilettare lo sguardo e le orecchie, senza che il cuore dia la più piccola vibrazione, come pur troppo si verifica in molti drammi moderni. Gl'indiani nei loro drammi cercavano il diletto, la sensibilità e l'istruzione, e però l'intreccio era semplicissimo: l'azione procedeva con naturalezza, le diverse parti erano fra esse concatenate e facili a comprendersi. Lo stile era forbito, senza ricercatezza, e dall'insieme, per quanto durasse l'azione, trapelava sempre un carattere di squisita sensibilità e di soave effetto.

Gl'indiani, come più tardi fecero gli spagnuoli e gli inglesi, univano sempre al severo l'ameno, al cupo il faceto. Il sistema d'innestare nei drammi il personaggio comico, pare che fosse vagheggiato da tutti i popoli che dedicarono un culto speciale alla drammatica, e questo ci convince che l'uso delle maschere è antico, quanto antica è l'invenzione, se così si può chiamare, dell'arte drammatica.

Nelle commedie indiane, l'eroe protagonista è sempre seguito dal suo *Vita*, specie di parassita, che provocando l'ilarità colle sue scempiaggini, vive alle spalle del suo protettore. Oltre al *Vita*, in molte vi sono i buffoni, precursori dei Pulcinella, degli Arlecchini, dei Brighella, dei Sandroni e degli Stenterelli... diversi dai buffoni cortigiani del medio evo.

Sono il più delle volte servi furbi o sciocchi che ripetono un mondo di fanfaluche per divertire i padroni o gli amici della casa: e per destare maggiore ilarità, usavano spesso bruttarsi il viso di fuliggine, sparpagliarsi le chiome, far smorfie e contorcersi in modo da far sbellicare il pubblico dalle risa.

Qualche volta questi buffoni rappresentavano la parte del servo affezionato, che lasciava la patria per seguire l'eroe nelle sue fortunose avventure, lo distraeva nei momenti di melanconia, lo avvertiva degli

agguati, lo favoriva negli amori, era insomma l'ombra del suo corpo. Questi paladini, che davano la vita pei loro padroni, che nulla hanno di comune col parassita greco, o colle maschere delle commedie dell'arte, ora si sono rintanati nei teatrini dei fantocci e delle marionette, e formano la delizia dei bambini e delle loro nutrici...; infatti, sarebbe possibile, in quei teatrini, una commedia, se il titolo non fosse seguito dall'inseparabile frase « *con Arlecchino, Gerolamo o Pulcinella servo fedele?...* »

Nelle commedie indiane, il numero degli atti variava da cinque a dieci. Le rappresentazioni erano lunghissime e duravano, qualche volta, l'intiera notte, dal che si dovrebbe dedurre, che i principi indiani, i grandi dignitari ed i letterati preferissero vegliare la notte e riposare il giorno, lasciando al popolo di seguire l'ordine della natura che, col levare ed il cadere del sole ha prescritte le ore del riposo e quelle del lavoro.

Il dialogo dei drammi era sempre in prosa: solo eccezione era fatta quando, per meglio esprimere gli affetti, o pronunciare una sentenza filosofica, preferivano servirsi della poesia.

La morale, essendo l'obbiettivo delle sceniche rappresentazioni, era assolutamente vietato corteggiare la moglie degli altri, pronunciare bestemmie, narrare le sventure nazionali, baciarsi, dormire, mangiare, far bagni, ungersi il corpo, o con una catastrofe far sparire uno dei personaggi, che nell'azione avesse avuto parte.

E gl'indiani erano popoli barbari, e noi andavamo fra essi a portare la face della civiltà! Per noi è di prammatica amoreggiare sfacciatamente la moglie degli altri e far l'apoteosi dello stupro, dell'incesto e dell'adulterio: baciarsi a tutto pasto, battersi in duello ed uccidere l'avversario, mangiare a quattro palmenti ed ubbriacarsi: russare, rubare al giuoco, favorire i fallimenti, svaligiare i passeggeri, assassinare, educare al delitto, inneggiando a quanto vanta

di più abbietto la moderna società, e, quasi non bastasse, presentare al pubblico, in tutto il realismo della plastica, le Frini, le Aspasie, le Cleopatre, le Messaline o le cortigiane piu sfacciate che spinsero la Francia alla catastrofe dell'89, i più celebri delinquenti, i delitti più mostruosi, regalandoci, sulla scena, dei Gasparoni, dei Troppmann, dei Verzeni, dei Pianori, dei Passanante, e creando intorno ad essi una aureola di eroismo o di martirio alla quale certo non avrebbero agognato.

Ed è questa la tanto strombazzata riforma del teatro italiano.

Per noi sarà forse un bisogno insaziabile di grandi e forti emozioni. Questo esagerato bisogno non esisteva presso gli indiani, i quali evitavano le scosse, perchè, secondo i loro principii, nulla doveva turbare la tranquillità, nella quale riponevano il colmo della beatitudine. Da quel poco che abbiamo detto è facile concludere che le rappresentazioni indiane, antiche e moderne, sono diverse dalle nostre, tanto nella forma che nella sostanza.

Ne presentiamo una breve analisi. Nel *prologo* si espone l'antifatto del dramma, e quando un personaggio entra in scena, il nome vien gridato da un incaricato speciale, perchè gli spettatori ne facciano la conoscenza. Se le commedie sono fantastiche o miste, entrano le ninfe ed i genii e cominciano gl'incantesimi e le trasformazioni. Queste produzioni, che più comunemente si chiamarono fiabe, ebbero molti imitatori, ed anche all'epoca di Gozzi e prima della radicale riforma di Goldoni, formavano la delizia del popolo veneziano. In queste opere gl'indiani vi aggiungevano anche dei pezzi musicali, specie di cori, che erano cantati dai personaggi secondari, e molti viaggiatori, che percorsero l'India, spesso hanno veduto sulle piazze delle baracche posticce, sulle quali artisti ambulanti eseguivano giuochi o recitavano drammi e fiabe per divertire il pubblico.

Anche nell'America si trovano vestigia di teatro,

sebbene gli spettacoli consistessero in una danza incomposta, nella quale i selvaggi, d'ambo i sessi, camuffati in cento guise, esprimevano i varii affetti coi gesti e colle capriole: e questi spettacoli non presero mai la forma del dramma o della commedia: soltanto la repubblica di Flascala ebbe, in minuscole proporzioni, un teatro, sul quale, in certe solennità dell'anno, si davano trattenimenti composti di sceniche rappresentazioni.

Nel Perù il teatro ebbe origine, come in Grecia, dalle feste che si celebravano in onore di Cuzco. Nelle grandi feste poi che si offrivano al sole, feste che duravano nove giorni, i principi, i ministri, i dignitari, i capitani ed i cacichi apparivano pomposamente armati ed inghirlandati. Alcuni portavano ali sul dorso, altri pelli di tigre, di drago o di leone: al volto avevano una maschera e saltando in mille guise si riunivano in massa e formavano come una processione, preceduta da flauti e tamburi.

Le commedie peruviane erano state create per riprodurre gli atti eroici, le glorie del paese, le vittorie ed i trionfi dei grandi capitani, e qualche volta rappresentavano fatti domestici o pastorali. Gli attori, che in esse avevano parte, non erano schiavi o persone abbiette, ma, il più delle volte, appartenevano al ceto aristocratico, ed erano Incas o duci dell'esercito.

Anche ai dì nostri i Peruviani conservano le antiche tradizioni, e nelle feste dedicate al sole ed alla luna usano rappresentare una tragedia sulla morte dell'ultimo Incas Atabalipa, accusato dall'indiano Filippetto, divenuto cristiano, e condannato dal conquistatore Pizzarro.

Il teatro peruviano, essendo assai conforme all'antico della Grecia, dimostra chiaramente quanto gli abitanti di quel paese fossero civilizzati al paragone di molti altri.

CAPITOLO V

—

La musica nei tempi preistorici.

Chi sa dirci quale sia l'origine vera della musica? Chi sa indicarci il nome di quel genio che inventò la *gamma*, quali i primi strumenti che produssero il suono? I pastori suonavano la tibia e questi strumenti fabbricavano colla corteccia di certi alberi, e con essi accompagnavano il canto degli augelli, che allo sboccio della primavera ripetevano le loro cantilene d'amore.... poi tenebre e mistero: un profondo ed oscuro laberinto, in cui l'immaginazione si perde ed il filo d'Arianna non vale a rimetterci sulla buona via.

Si sa che le prime manifestazioni estetiche scaturirono dalla poesia: la musica, la danza, la mimica, la pittura e la scultura vennero più tardi e giunsero al loro apogeo sol quando costituirono un ente collettivo, perchè la conoscenza di un'arte conduce di necessità al risveglio delle altre.

È ben vero che presso gl'indiani e gli egiziani le arti e le scienze furono circoscritte in un limite determinato: e tuttavia dobbiamo a questi un tributo di stima e di ammirazione, perchè ci consta, per certa scienza, che da remotissimo tempo, possedevano un genere di musica conforme al loro istinto ed al loro carattere nazionale, e ne fanno fede le canzoni indo-egiziane, la cui origine è confermata da recentissime investigazioni.

È cosa pure notoria che gl'indiani furono i maestri degli etiopi, questi degli egiziani, e questi alla loro volta ammaestrarono i greci ed i greci i romani. I sacerdoti egiziani, per dar sviluppo a quest'arte nobilissima, la collegarono all'astronomia, e la fecero servire alle divisioni sistematiche dell'anno. I dodici semi-toni della solfa, eguali in numero ai dodici segni dello zodiaco, composero i dodici mesi dell'anno. I chinesi, i quali avevano imparata la musica dagli egiziani, dopo che questi fecero la conquista delle Indie, ebbero delle epoche felicissime: ma avendo voluto più tardi introdurre delle modificazioni, la loro musica cadde nella barbarie ed anche le scienze, attinenti ad essa, cessarono di progredire. Gli ebrei, nemici, come abbiamo osservato, dei pubblici spettacoli, pure amavano la musica, ed usavano notarla in modo speciale: e siccome l'antichità di quest'uso è incontestabile, si può anche ammettere che la loro maniera di scrivere la musica con punti collocati a destra ed a sinistra, sopra e sotto alle parole, appartenga al sistema indiano.

I re Davide e Salomone dal 1056 al 962 emersero nella musica e nella poesia: ma la loro morte cominciò a segnare, presso gli ebrei, l'epoca del decadimento.

La musica passò dall'Egitto in Grecia, con Lino ed Orfeo, 1300 anni prima dell'era volgare. Nullameno, essa non fu riconosciuta come scienza che verso la metà del secolo quinto, prima di Cristo, ai tempi del re Amasi, e fu un soldato di ventura che pel primo aprì le porte dell'Egitto alla Grecia, e favorì i principii di Pitagora adattandoli alla musica ed alla drammatica.

I poeti greci, che avevano l'abitudine di attribuire tutte le invenzioni all'Olimpo, per quell'assioma del « *ab Jove principium* » andarono a pescare l'origine della musica nella mitologia. Pindaro ne dà il vanto a Minerva dicendo che essa inventò il doppio flauto e che lo esperimentò nel convitto degli Dei. Apollo,

secondo la stessa versione, inventò il monocordo e gli diede la forma d'un arco, per compiacere sua sorella, la cacciatrice Diana. Istero ed Antido gli attribuiscono anche l'invenzione della cetra. Diodoro di Sicilia racconta che quando Apollo partì, per conquistare il mondo e spandere le scienze e le arti, si fece accompagnare da nove fanciulle sapienti, alle quali diede il nome di muse. Si chiamavano *Urania, Polimnia, Tersicore, Clio, Melpomene, Erato, Euterpe, Talia e Calliope.*

Antiche tradizioni egiziane ci dicono che Mercurio non potendo servirsi della lira che aveva rubata ad Apollo, per addormentare Argo, ne compose una colla scorza d'una tartaruga, e vi aggiunse un manico e quattro bischeri di legno. Il dio Pane inventò un flauto di nuovo genere, composto di sette tubi di canne, che fu perfezionato da Sileno, padre adottivo di Bacco e ridotto ad un sol tubo, nel quale, praticò dei fori. Bacco, insegnò nuove danze alle ninfe, celebri per la grazia delle loro pose e la venustà delle loro forme.

Ermiona od Erminia, figlia di Marte e di Venere, per la prima insegnò la musica ai greci. Marsia inventò il *capistro*, apparecchio fatto con piccole corregge, destinato ad appoggiare le guance e del quale i suonatori di flauto, per molto tempo, conservarono l'uso. Si sa che Marsio fu scorticato vivo da Apollo, perchè era incorso nell'ira di Minerva, raccogliendo i flauti, ch'ella, in un momento di dispetto, aveva seppelliti nelle onde. Anche Glaffiro fu gran suonatore di flauto e si credette superiore a Marsia. Clemente d'Alessandria chiama Olimpo, allievo di Marsia, l'inventore ingegnoso dei canti, divisi in strofe. Adalo, figlio di Vulcano, ristabilì il culto delle muse a Trezene, sua città natale, e insegnò il suono dei flauti ai suoi concittadini. Lino, figlio d'Apollo e di Calliope, nato nella Tracia, creò il ritmo e l'armonia ed ottenne il premio ai giuochi Pitici, istituiti a Delfo in onore di suo padre. Filamone ebbe il premio al se-

condo concorso, cantando la nascita di Latona, di Diana e d'Apollo, ed istituendo dei cori con danze e musica intorno al tempio di Delfo. Orfeo visitò l'Egitto, un secolo prima della guerra di Troja, per imparare la musica. Egli aggiunse tre corde mobili alla lira di Mercurio, per completare la gamma e simboleggiare i sette grandi pianeti, conosciuti dagli antichi. Museo, scolaro d'Orfeo, compose molti poemi in onore del suo maestro: insegnò la musica a suo figlio Eumolpo, guerriero, poeta e vincitore ai giuochi Pitici. Amfione, figlio di Giove e della bella Antiope, è il più celebre degli eroi Tebani, che si segnalarono nella musica, e ricevette da Mercurio una lira d'oro quale ricompensa delle sue virtù.

Un secondo Olimpo, contemporaneo del re Mida, era stimato il miglior suonatore di flauto della sua epoca: guadagnò molte volte il premio ai giuochi Pitici ed i suoi canti, secondo Aristotile, ispiravano l'entusiasmo. Re Mida, figlio di Gordio e di Cibele, inventò il flauto obliquo. Il centauro Chirone, figlio di Saturno e della ninfa Filliride, era versato nella musica e dava lezioni al giovine e bollente Achille. Teseo si distingueva fra i suonatori del suo tempo (1300 anni prima dell'evo moderno) ed alcuni poeti dicono che la sua lira è in cielo. Tireno, figlio d'Ercole e d'Omfale, inventò la tromba di rame, che dedicò a Mercurio, e colla quale il celebre parassita Erodoro ottenne dieci volte il premio ai giuochi Pitici ed Olimpici.

Dafne, figlio di Mercurio, illustrò la Sicilia. Il dio Pane gl'insegnò il canto ed il suono del flauto e le muse gl'ispirarono il poema bucolico, onore della sua patria.

Da questo punto le tradizioni cessano sino al nono secolo, in cui ricordano un certo Femio, che a Smirne insegnava le belle lettere e la musica. Questo Femio fu il padre adottivo di Omero, il celebre poeta, che illustrò la Grecia colla sua *Illiade* e la sua *Odissea*. È da questi poemi che noi sappiamo che i re chia-

mavano alle loro corti suonatori, cantanti e ballerini per rendere più brillanti le feste che celebravano in occasione o in onore degli dei. Gli artisti, sempre secondo Omero, erano trattati con molta deferenza, e non pochi erano anche filosofi. Paride, figlio di Priamo, apprese la musica e la poesia presso i Datili del monte Ida. Ma, dedito all'effeminatezza, non compose che canti effeminati. Durante le guerre civili, i giuochi olimpici erano stati sospesi e solo nell'884 furono ristabiliti da Ifilo re d'Elide. Avevano luogo ogni quattro anni, nel solstizio d'estate. Vi si aggiunsero dei concorsi di musica e di poesia, come ai giuochi Pitici. I vincitori ricevevano una corona d'alloro, si scolpivano i loro nomi su tavole di marmo, e quando, come trionfatori ritornavano alla loro patria, si praticava una breccia nelle mura della città natale, per aprire ad essi un ingresso speciale, che subito dopo si rinchiudeva.

CAPITOLO VI

—

I primi maestri nella musica.

Fu verso il settimo secolo, prima dell'età moderna, che la teoria della musica fu riconosciuta come scienza: essa cominciò infatti a spiegarsi con maggior chiarezza, le idee si svolsero più facili, più abbondanti, ed il nome dei cultori di quest'arte e dei poeti fu più numeroso. Terpandro, poeta e suonatore dell'isola di Lesbo, aggiunse tre corde alla lira di Mercurio, propagò i suoi studi nella parte settentrionale della Grecia e pel primo introdusse delle regole nel canto. La statua di questo riformatore si vedeva nel ginnasio di Bisanzio, al tempo di Cristodoro di Copto e la bella statua riproduceva il genio del gran maestro, quasi si apprestasse al canto, e come già vivente, col suono della lira, calmasse le furie degli abitanti di Amidea. Le regole di Terpandro godevano di tale favore che i magistrati vegliavano, perchè fossero rispettate non solo, ma colpivano di multa quelli che le trasgredivano.

Sparta deve al poeta Terpandro la prima scuola di musica. Archiloco, l'inventore dei *trimetri*, insegnò l'arte di passare da un ritmo all'altro. Creso adottò questo sistema pel ditirambo e pel primo fece sentire gl'istrumenti senza la voce. Prima di quest'innovazione i canti erano accompagnati, nota per nota, dal flauto, dalla cetra e dalla lira.

Tirteo, poeta e cantore d'Atene, rese celebre il suo

nome per tutta la Grecia pei canti patriottici, ed Alcmano, il gentile poeta di Lidia, al quale Sparta accordava la cittadinanza, ricamava sulle corde della sua lira deliziose cantilene.

Talete inventò le danze piriche, che guarirono gli spartani dalla peste. Cleonide compose delle prosodie pei flauti, ed adoperò i segni musicali inventati da Ardalo, il quale, pel primo, si servì delle lettere dell'alfabeto per rappresentare i suoni. Stesicore, siciliano, completò la divisione corale, coll'aggiunta dell'*Epoda*, che rappresentava la stabilità della terra e riuniva il coro, in circolo, intorno o davanti all'altare.

Mimnerno, poeta elegiaco e celebre suonatore di flauto, inventò il ritmo pei pentametri. Licaone di Samo aggiunse un'ottava corda alla cetra per completare l'ottava. Da quell'epoca la *gamma* si trovò rinchiusa ne'suoi limiti naturali.

Gli storici non vanno d'accordo sul nome dei maestri che inventarono le diverse tonalità e contestano a Safo d'aver ideata la tonalità *Misolidia*, tono di *mi minore* e d'averla fatta conoscere ai poeti lirici. Ma siccome non è compito dell'opera nostra riprodurre tutte le fasi della musica, per quanto riguarda la composizione, così ci limiteremo ad accennare le modificazioni che i diversi sistemi subirono nel progresso dei tempi, ed a far conoscere ai nostri lettori per quali strettoie la musica dovette passare per giungere all'attuale stato di perfezione.

Androne, catanese, cominciò ad accompagnare il suono del flauto con garbati movimenti del corpo, innovazione che in seguito fu adottata dai suonatori di flauto di professione. Alceo, l'amante sventurato di Saffo, inventore del verso alcaico, si rese temuto co'suoi canti satirici, tanto che Filippo, re dei macedoni, non trovava un patibolo tanto alto per metterlo in croce.

Il sistema empirico, comunemente adottato per lo insegnamento della musica, nel 540 si modificò, per

opera di Pitagora, che fondò a Samo la celebre scuola, comunemente chiamata scuola d'Italia. Pitagora nei suoi precetti accettò l'ottocorde di Licaone, con poche modificazioni nell'ordine e nel nome delle note, ed adottò la tonalità *Doria* in *re minore*, come base del suo sistema musicale.

I greci chiamavano *note di piacere* quelle che formavano l'armonia, e non ammettevano gli accordi o suoni simultanei, che per gl'istrumenti.

I segni, pel canto, si collocavano sopra una sola riga, al disopra delle parole: quelli per il suono, al disotto. I segni erano 168 per le voci ed altrettanti per gli strumenti, e ciò perchè ogni tonalità aveva i suoi segni particolari.

Pindaro, dalla bella e possente voce, aveva studiato il canto con Laso, uno dei primi che in Grecia scrissero sulla musica. Egli si fece conoscere per la sublimità delle sue poesie accompagnate dalla cetra, e le compose di diverse misure, per poter variare il ritmo musicale.

Coll'influenza dei pubblici concorsi, le esecuzioni musicali avevano fatto rapidi progressi. La creazione del teatro greco, 499 anni prima di Cristo, le portò all'apogeo. Eschilo scriveva la musica per le sue tragedie, e Sofocle le declamava accompagnandosi colla cetra. Ferecrate, uno dei principali sostegni della commedia antica, creò il verso composto di cinque tempi e pubblicò molte canzoni per la cetra a undici corde, preludii pel flauto, nel cui suono era celebre. Frini, Filossene, Prosnomo furono, con Timoteo, i principali riformatori dell'antica musica. Platone perfezionò il sistema di Timoteo.

Lo studio del flauto era in gran voga presso i lacedemoni ed i tebani: gli ateniesi li imitarono, ma dopo che quel capo ameno d'Alcibiade spezzò il flauto, dicendo che deturpava le labbra, lo studio di questo istrumento fu presto abbandonato e si diede la preferenza alla cetra.

Aristossene di Taranto, che voleva prendere il

posto del filosofo Aristotile, cominciò a creare una nuova scuola, in opposizione a quella di Teofrasto, che era preferito. Aristossene rifiutò i calcoli di Pitagora, e disse che il solo giudice era l'orecchio. Le sue dottrine, più conformi all'indole dei tempi, ebbero molti seguaci e si fu allora che la Grecia si divise in due campi: nell'uno si trovarono gli *armonisti*, che con Aristossene ripudiavano le regole di Pitagora: nell'altro i *canonisti*, che con Teofrasto, le accettavano.

Aristossene voleva che i suoi scolari imparassero con facilità le loro composizioni, e che la filosofia servisse di guida nella scelta dello stile proprio a ciascun genere di poesia. A tale scopo creò quattordici tonalità, dedotte dal genere cromatico, ma non tutte furono ammesse nella pratica. Euclide, quantunque pitagorico, ha introdotte queste tonalità nella sua *introduzione alla musica.*

Eratostene, Bacchio l'antico ed Adrasto seguirono le teorie dei canonisti e non parlarono d'Aristossene, che per dimostrare il leggiero fondamento del suo sistema musicale.

La passione del *Bello* aveva formata la gloria della scuola d'Atene e si mantenne, per tre secoli, in tutte le classi dei cittadini. Ma le scissure interne e le continue guerre generavano la stanchezza e lo scoraggiamento. La musica, come le altre arti, furono neglette, e la gioventù ateniese, imbastardita, più dedita al lusso ed alla mollezza che allo studio della scienza e delle arti, si affollava nei teatri per applaudire cantanti stranieri, suonatori, i mimi e le baccanti. La Grecia, col sorriso dell'ebete, coll'entusiasmo del briaco, correva alla sua rovina. L'ambizione sfrenata, la smania dei piaceri, le gelosie dei partiti ne fecero una preda facile pei romani.

CAPITOLO VII

—

Grecia e Roma. Primi teatri.

Che la Grecia, pel volgere di molti secoli, sia stata, nelle arti e nelle scienze, la maestra di tutte le altre nazioni, nessuno osa contestarlo: troppi esempi lo provano. Non è dunque il caso di mostrare meraviglia se, versata nella pittura, nella scultura, nell'architettura, nella poesia e nella musica, più possente sentisse il bisogno di perfezionarsi nell'arte dell'imitazione e dare ad essa quello sviluppo, che solo più tardi ottenne presso gli altri popoli. Ci sia dunque permesso di dire che, come la Grecia fu la culla delle arti, delle scienze e della civiltà, fu pure la culla del teatro.

Ed infatti, che cosa si richiedeva perchè l'arte scenica giungesse a quello stato di perfettibilità da riuscire la scuola dei costumi ed offrir diletto agli spettatori? Una grande dose di sensibilità, buon gusto, immaginazione vivace, pronta ad espandersi e mantenersi viva col mezzo d'utili e civili istituzioni: il senso del vero e del bello, coltivato col soccorso di filantropiche elucubrazioni e studii profondi sulla natura umana.

La China forse avrebbe potuto, in questo genere, essere rivale della Grecia, ma mancava del necessario positivismo, si perdeva troppo nell'astratto, e però l'arte scenica riuscì sempre, in qualche parte, difet-

tosa. La Grecia invece possedeva il segreto di quest'arte difficilissima, e si può dire che ne abbia ricevuta la materiale ispirazione dalla natura.

Con queste parole non intendiamo asserire che l'arte scenica, in Grecia, esordisse già adolescente e che sbocciata appena, già servisse da maestra alle altre nazioni. No, l'arte scenica ebbe, come dappertutto, anche in Grecia, la sua infanzia, ed il primo germe degli spettacoli fu un misto di comico e di tragico, scoppiato, quasi estemporaneo, fra i canti e l'ebbrezza delle feste celebrate in onore di Bacco.

Però la Grecia ebbe presto i suoi riformatorii e questi, tenuto calcolo del precoce sviluppo, circoscrissero l'arte in certi limiti di fatti e di tempi, composero l'antica commedia e diedero vita alla tragedia, che dominò poi sovrana sulle scene principali della Grecia.

Vogliono che il primo riformatore sia stato Tespi, sommo poeta, che si dedicò esclusivamente alla tragedia e dettò regole per l'arte della scena. Noi pure, colla generalità degli storici, siamo disposti ad ammettere questa opinione, quantunque altri lavori teatrali esistessero, prima che Tespi scrivesse le sue tragedie.

Scolaro di Tespi e continuatore della sua scuola fu Frinicio, che riuscì, nel tempo stesso, valente scrittore, celebre attore e valoroso capitano: per cui sapeva, nella stessa misura, maneggiare la penna e la spada, e, quando gli ozii delle guerre lo permettevano, calzare il coturno e farsi applaudire sulla scena.

Questa intanto è una prova inconfutabile che ai tempi di Frinicio il teatro, ne'suoi cultori, aveva fatto notevoli progressi: già non erano più briachi istrioni, i quali, col viso annerito dalla fuliggine e gli abiti a brandelli, declamassero cattivissimi versi sui carri o sui palchi improvvisati, ma erano notabilità artistiche, letterarie e militari che non sdegnavano dedicarsi all'arte drammatica.

E nullameno ci parrebbe più logico il supporre che queste distinte persone appartenessero al ceto degli appassionati o *dilettanti* piuttosto che a quello dei comici, propriamente detti, a quello cioè che, per solo scopo di guadagno, esercitava l'arte della recitazione.

Ma quantunque Tespi e Frinicio avessero introdotto e perfezionato il genere tragico, corredandolo di precetti, pure, nè ad essi nè ai loro discepoli fu dato il nome di *padri della tragedia.*

Questo illustre predicato toccò ad Eschilo, il quale aveva tradotte, in purissima lingua, le favole omeriche e fece rivivere sulla scena gli eroi della Grecia e della mitologia.

Quando Agatarco, celebre architetto, sostituì un solido edificio ai teatri di legno, si foggiarono anche ricchi costumi e maschere acconce alle diverse rappresentazioni. Alle tragedie furono aggiunti i cori ed i ballabili, e si scrisse una musica analoga al genere delle produzioni. Eschilo stesso ne compose, perchè non fu solo sommo poeta tragico, ma, più di Frinicio, fu attore e direttore, integerrimo cittadino e guerriero valentissimo. La sua tragedia dei *Persi* è il più bel modello del come si possa, con semplicità d'intreccio, interessare il pubblico e far piacere un lavoro.

Sofocle ed Euripide, allargando lo spazio concesso ai personaggi, dando maggior vita all'azione, perfezionarono le idee d'Eschilo. Euripide, sopratutto, dipinse con grandissima efficacia l'affetto ed applicò alla scena la filosofia del suo tempo. Talvolta, come usò Sheakeaspeare più tardi, mischiò a'suoi drammi la satira, alle tragedie il pastorale ed il comico. Ma la commedia che morde e sferza i costumi, la commedia a cui s'attaglia il motto del *castigat ridendo mores,* trattata, con molto acume da Cratino, fu perfezionata da Aristofane.

Il teatro greco, che, per quanto riguarda la commedia, acquistò un carattere spiccato, aveva per scopo

di parodiare i personaggi più eminenti della repubblica, sindacare i loro costumi, censurare l'amministrazione pubblica: e quasi la satira non bastasse a frenare gli uomini chiamati a reggere il governo, si commentavano, sulla scena, gli atti della loro vita privata, gli errori, le debolezze, ed in questo modo la commedia, che più tardi, per antonomasia, si chiamò *antica*, tramutavasi in uno specchio di riflessione, nel quale riproducevansi i vizii e le virtù, se ne esistevano, delle persone più distinte per ingegno, per meriti insigni e per coraggio: si parodiavano le opere ed i scritti, e non di rado si pronunciavano i nomi, per togliere anche quel velo, poco denso, ma che qualche volta avrebbe potuto far dubitare dell'identità della persona.

Il modo, un po' brutale, di sindacare la vita privata, allo scopo di correggere i vizii, dispiacque a molti e si cercò una via di transazione: da questa via uscì la commedia *mezzana*, la quale, sopprimendo i nomi, ritraeva un personaggio, ma sempre in modo che il popolo, dal ritratto, potesse agevolmente riconoscere l'originale.

Il poeta Platone riuscì stupendamente in questo genere, ma non ebbe lunga durata, poichè, poco dopo, spuntò la commedia *nuova*, nella quale erano riflessi i costumi dell'epoca, ma con un certo garbo, senza ledere le riputazioni, senza sindacare la vita intima delle persone incommediate, con molto sale attico, e in questo ramo, che perfezionò l'arte comica, primeggiò Menandro, l'autore di *Fasma* e del *Tesoro*.

Da questo genere trassero la loro origine la commedia latina prima, e poscia l'italiana, per cui è dimostrato che la Grecia, dopo aver tentato parecchie maniere, giunse a quel punto di perfezionamento che doveva servire di modello a tutte le altre nazioni.

Però gli spettacoli non erano circoscritti alla commedia ed alla tragedia: si recitavano anche le favole, le buffonerie e le farse: i mimi rappresentavano pantomine, nelle quali il tragico era commisto al bur-

lesco, e queste, come ancora si usa, erano sempre accompagnate dalla musica, perchè, solo coi gesti, esprimevano le passioni.

La musica e la danza erano elementi indispensabili pei cori. Più tardi si aggiunse la musica anche alla poesia, e serviva a questa d'accompagnamento in modo da riuscire un canto parlato, poco dissimile dai recitativi delle opere moderne.

Il ballo, propriamente detto, in cui le danze s'intrecciavano coll'azione mimica, fu uno spettacolo a parte, che formò la delizia del popolo romano, e più tardi, in più favorevoli condizioni, divenne patrimonio di tutti i teatri d'Europa.

In Atene, vi erano anche le recite dei fantocci e Potino fu il primo ad introdurre questo divertimento: ma trovò una sistematica opposizione all'attuazione della sua idea da parte di coloro che si vedevano ritratti dalle teste di legno, camuffate da poeti, magistrati o guerrieri: ma il popolino, spesso condannato all'ostracismo dei grandi spettacoli, si appassionava a queste recite, molto più che ad esse si permetteva ancora la commedia *antica,* bandita al comparire della *nuova*, e certe caustiche verità, che erano proscritte là, ove conveniva il fiore della cittadinanza, trovavano benigna ospitalità nelle baracche dei fantoccini.

La passione per le recite dei fantocci divenne, a poco per volta, generale, ed anche ai nostri giorni si mantiene viva, e forse più di quello chê lo fosse all'epoca del suo inventore.

I greci, fanatici per gli spettacoli della scena, per due o tre secoli non si occuparono d'altro: a tal uopo si costrussero magnifici teatri. Dopo quello eretto in Atene da Agatarco, e di cui ci parla Vitruvio, sorse l'altro non meno celebre, dedicato a Bacco. Era tutto di marmo e l'architetto si chiamava Filone. Tutte le città della Grecia, come Argo, Corinto, Tebe, Delo, Melagopoli e la stessa severa Sparta, avevano i loro teatri. Però, le commedie che

si rappresentavano sulle scene di Sparta sentono troppo della semplicità e della severità dei costumi spartani.

Dal sin qui detto conchiuderemo, ripetendo che dalla Grecia passarono nelle altre nazioni la passione non solo pei pubblici spettacoli, ma le regole dell'arte scenica ed i modelli per erigere i teatri.

E nullameno, quantunque Roma accogliesse dalla Grecia vassalla l'idea del teatro, non si valse dei modelli e preferì quelli lasciati da uno dei più antichi popoli d'Italia, dagli Etruschi, presso i quali gli spettacoli della scena furono iniziati coi canti fescennini, coi sacri riti, cogli usi popolari, e presero tale sviluppo che, dopo breve tempo, gl'istrioni, gente esclusivamente dedicata a questo genere, corsero a Roma, ove coi loro carri, le loro baracche e le sconcie rappresentazioni cominciarono a divertire il popolo romano.

Ma se le satire, da principio, solleticarono il gusto della plebe, digiuna di spettacoli, poco dopo si trovarono troppo pungenti e offensive per la dignità romana, e però un *senatus-consulto* fu pubblicato per moderare e restringere l'arte scenica nei limiti assegnati dalla decenza, giacchè gli spettacoli di questo genere, oltre lo sferzare i costumi, dovevano servire di scuola alle moltitudini.

Livio Andronico, nativo della Magna Grecia, e che fioriva circa mezzo secolo dopo la morte del poeta Menandro, alla poesia satirica sostituì quella degli affetti e delle passioni, componendo commedie e tragedie, che però Cicerone dichiara di pochissimo conto. Nullameno, servirono di punto di partenza pei successori, e cominciarono a segnare un principio di progresso nel teatro romano.

Più fortunato del suo predecessore fu Gneo Nevio, della Campania di Roma, già valoroso soldato nelle guerre contro Cartagine, poeta comico-tragico ed imitatore della commedia greca. Anch'esso, come Aristofane, sferzava le persone che avevano le redini

del governo, punzecchiava la repubblica, e svelava a' suoi contemporanei le magagne troppo palesi ed i rimedii che avrebbero potuto applicare.

Ma l'autocratica repubblica romana non era tanto liberale per ammettere questo genere caustico di rappresentazioni. Il popolo, vigile custode della libertà, trovava sulla scena ragioni forti per stimatizzare la condotta dei pubblici amministratori.... e gli amministratori, per togliersi al pesante controllo, proscrissero le commedie e punirono, con pene severissime, l'ardimentoso poeta.

Però l'epoca di Gneo fu feconda di molti scrittori di opere sceniche, e fra questi rifulsero Lucio Andronico, Tito Ennio ed Accio Plauto.

Ennio fu epico, tragico e comico, e scrivendo componimenti teatrali si limitò a portare sulla scena soggetti nazionali, mettendo in commedia lo stesso Scipione. Lucio Andronico, figlio di Livio seguì la stessa scuola.

Accio Plauto, come Gneo Nevio, possedeva le doti di Aristofane, e si provò nel loro genere, ma ad esso pure la liberale repubblica tagliò le ali, per cui, abbandonando le satire personali, cominciò a scrivere quelle celebri commedie, alle quali il popolo romano tanto si divertiva. Accio Plauto seppe far ridere con grazia: ordinò favole regolari, vagamente ingegnose, vivaci, scritte come le scriveva Menandro, e però si può chiamare l'inventore, in Roma, della *commedia nuova*. E per tale innovazione Accio Plauto, eccezion fatta per Cecilio, è riputato il primo dei poeti comici e satirici. Plauto tradusse anche commedie greche e ne ritoccò parecchie de' suoi predecessori, adattandole ai gusti della sua epoca. Chi fosse e qual mestiere esercitasse Accio Plauto, prima di essere poeta, lo vedremo nel capitolo decimo.

La repubblica romana, crescendo in potenza, in estensione di territorio, in ricchezza, sicura nell'interno, temuta e rispettata al di fuori, pensava fruire di quella tregua e darsi ai piacevoli sollazzi. Fu in

quest'epoca che alla passione per la commedia si aggiunse quella, non meno grande, per la tragedia.

Allora sorsero altri poeti innovatori, i quali, mettendo a tortura il loro ingegno, per far gustare questo nuovo genere di sceniche rappresentazioni, vi riuscirono completamente. E si contarono parecchi distinti, e fra questi Marco Pacuvio, Lucio Accio, Caio Tizio e Caio Lucilio, zio del gran Pompeo.

Ben presto rifulse la esiziale differenza, che doveva necessariamente esistere tra la maestà della tragedia e le risa sguaiate della commedia, e Cicerone rimproverò a Caio Tizio di usare, nelle sue opere tragiche, frasi triviali, motti comici, poco confacenti alla maestà della tragedia.

Terenzio fu elegante e delicatissimo scrittore, ma, quantunque esso pure avesse cercato d'imitare Menandro, non ne possedeva nè lo spirito nè la vivacità.

Cecilio volle tradurre Menandro, ma non sempre le sue traduzioni furono felici, e in molti punti, scostandosi dall'originale, apparve fiacco ed oscurò il concetto del poeta greco.

Afranio, che pel primo portò sulla scena gli amori disonesti, le tresche, gli stupri e gl'incesti, pel brio e per la condotta, più di tutti si era avvicinato a Menandro.

CAPITOLO VIII

—

Episodio 1.º

Una rappresentazione in Grecia, ai tempi di Socrate.

(378 anni prima dell'Êra volgare).

Il fatto succede in Atene, nel quarto anno della trecentottantesima Olimpiade. In occasione delle grandi feste celebrate in onore di Cibele si doveva rappresentare una commedia del poeta Aristofane. Prima che sorgesse l'aurora, il popolo accorreva ai banchi di marmo, ove, secondo il costume, venivano consegnati ad ogni cittadino, bramoso di assistere allo spettacolo, due piccole monete *(oboles)*, delle quali una serviva a pagare un posto sulle gradinate dell'anfiteatro, l'altra a provvedersi degli alimenti necessarii durante la rappresentazione.

Ricevute le due monete, ciascuno si dirigeva verso le gallerie ove i preposti, vestiti di porpora, ricevevano il prezzo d'ingresso, mentre altri, muniti di un bastone bianco facevano allineare gli accorrenti, li conducevano ai gradini e vegliavano, perchè nulla insorgesse a turbare l'ordine dello spettacolo.

Questa massa imponente d'uomini, costretta a starsene seduta od in piedi fra lo spazio ristretto che determinava ogni posto, si vendicava di tale strettoio e della noia dell'attendere con grida, schiamazzi e

sarcasmi contro quelli, la cui originale fisonomia prestavasi poco o tanto al ridicolo. Se accadeva che alcuno inciampasse o si presentasse con abiti strani e di cattivo gusto, tutti si alzavano, lo segnavano a dito e gli dirigevano parole motteggiatrici: alla vittima non rimaneva altro spediente che tornare indietro o confondersi tra gli spettatori, bassa la testa e coprendola col mantello, sino a che sopra altri disgraziati si rivolgesse la caustica gaiezza degli ateniesi.

Quando tutti furono a posto, un vecchio, poveramente vestito e curvo per gli anni, entrò nell'anfiteatro e collo sguardo cercò un posto per potersi sedere. Si fece un giuoco crudele del suo imbarazzo. In diversi punti, dei giovani si strinsero fra essi per far sì che risultasse libera una piazza, ma quando il vecchio si avvicinava per occuparla, quegli spensierati, ben diversi dai loro avi, si allargavano nuovamente ed il povero vecchio doveva allontanarsi fra le risa ed i motti faceti. Fu quindi costretto attraversare, brancolando, l'anfiteatro sino ai posti riservati agli ambasciatori di Sparta.

Allora uno degli ambasciatori, il più giovine, si alzò da sedere, tese la mano al vecchio, gli diè il posto che occupava, rimanendo in piedi dietro lo scanno.

Gli spartani conservavano ancora molto rispetto per la vecchiaia.

Un uomo sorse fra gli ateniesi ed applaudì il nobile atto. Allora tutti gli spettatori fecero eco, senza riflettere che gli applausi, tributati allo straniero, tornavano di vergogna alla loro condotta.

Frattanto il suono degli strumenti musicali annunziava che stava per principiare lo spettacolo ed i coristi entrarono sulla scena, preceduti da un flautista che li accompagnava. Essi erano in numero di sei, e quattro soverchiavano gli altri in grandezza, per indicare, come d'uso, che la produzione sarebbe una commedia intitolata *Le nubi.*

La scena presentava il vestibolo d'un palazzo. Al fondo si vedeva una piazza: dai lati vi erano delle case, fra le quali scorrevano due strade principali, una vôlta ad oriente, l'altra ad occidente.

Tutto ad un tratto, un letto, spinto fuori da molle segrete, appare sulla scena: ne esce un personaggio grottesco, Strepsiade, che percorre il palco scenico, in una grande agitazione « perchè è tormentato dai creditori e non ha mezzi per appagare tutti i suoi desiderii ». Arriva Filippide, suo figlio, giovine vanitoso e non meno prodigo: incomincia un alterco, poco edificante, tra padre e figlio, a proposito d'un gran filosofo, che Strepsiade non nomina, ma che vuol consultare, perchè gl'insegni la maniera più spiccia per sbarazzarsi de'suoi creditori.

I due comici, cui sono affidate le parti di Strepsiade e di Filippide, portano delle maschere, che loro coprono, non soltanto il viso, ma tutta la testa. La bocca è spalancata perchè possa uscir libera la voce, afforzata da lamine d'acciaio, ingegnosamente disposte.

Strepsiade bussa alla porta del filosofo: un servo viene ad aprire e dopo una scena, tutta piena di motti piccanti, si alza una tela e si vede il filosofo in mezzo a' suoi discepoli.

Le maschere di questi attori offrono, senza dubbio, una rassomiglianza assai grande coi personaggi, che Aristofane ha preso di mira, giacchè tutti si volgono verso l'ateniese, che poc'anzi aveva applaudito pel primo alla nobile condotta dell'ambasciatore spartano. Tutti lo accennano coll'indice, ripetendo col sorriso sulle labbra:

— Socrate! Socrate!

Socrate teneva in mano un mazzo di rose. Come gli altri spettatori, anch'esso rideva, ma senza ostentazione e senz'amarezza, delle facezie che lo colpivano dalla scena.

Intanto lo spettacolo proseguiva: il Socrate della commedia, sospeso in aria, entro una cesta, scendeva

sul palco e invocava le nubi « sole deità, diceva egli, alle quali s'inchinava ».

Si applaudì molto a quest'arguzia di Aristofane, che intendeva far conoscere con essa, che le dottrine di Socrate e de' suoi scolari altro non erano fuor di semplici chimere, vuote e fantastiche come le nebbie di cui si compongono le nubi.

Poscia, dietro un'invocazione del filosofo, le nubi scendevano a mezzo di congegni meccanici: erano attori vestiti in costumi bizzarri e che portavano maschere di donne. Essi cantavano in coro, vantando i poteri delle nubi da loro rappresentate e finivano col promettere la loro protezione a Strepsiade in favore del filosofo.

Strepsiade allora abiurava gli dei d'Atene e si dedicava tutto al culto delle nubi, che gli promettevano d'insegnargli a corrompere il buon diritto per chiedere a prestito senza restituzione, e soggiungevano:

— Lasciatevi guidare dal filosofo e voi riuscirete.

Così terminava il primo atto. Usciti gli attori dalla scena, si ripigliavano dal pubblico i cicalecci e le risa chiassose. Quindi ricomparve il coro e dopo di esso il filosofo e Strepsiade, al quale il filosofo aveva rubato il mantello. A questo punto cominciava un dialogo interrotto più volte dall'ilarità e dalla prova che il popolo si divertiva a quella commedia.

— Suvvia, che cosa desideri imparare? domandava Socrate. La misura del tempo, l'armonia, le cadenze?

— Sì, perbacco, le misure, rispondeva Strepsiade, perchè non è gran tempo che un mercadante mi ha giuntato con una falsa misura. L'armonia a che mi servirebbe?

— A renderti piacevole nelle società, soggiungeva Socrate.

— Poco men cale, replicava Strepsiade: insegnami piuttosto ad abbattere il buon diritto.

Più Strepsiade vuol venire al concreto e più il filosofo se ne allontana: e siccome la filosofia, dice egli,

esige molte conoscenze preliminari, così egli dà a'suoi scolari una lezione di grammatica e termina dicendo:

— Raccoglietevi, meditate, attaccatevi ad un pensiero e se non riuscite a svolgerlo, passate ad un altro: sceverate, definite, contemplate: infine cercate i mezzi per deludere i vostri creditori.

A questo punto gli scoppii di risa e gli applausi erompono da tutte le parti, perchè queste parole comiche parodiavano assai finamente i precetti di Socrate, che voleva far scaturire i pensieri degli altri, senza palesare i suoi. Tanto che si ebbe il nomignolo di *mammana degli spiriti.*

E Strepsiade, volgendosi e rivolgendosi sul suo letto, dà un grido, perchè crede di aver scoperto il segreto di cui andava in cerca.

— Se io, diceva, comperassi una strega della Tessaglia e col suo mezzo imprigionassi la luna e la chiudessi in un astuccio, come uno specchio?

— Che ne avverrebbe? domandava Socrate.

— Se non vi fosse più luna, replicava Strepsiade, non sarei più obbligato a pagare interessi.

— E come ciò? soggiungeva il filosofo.

— La cosa è chiara. Senza luna non vi sarebbero più mesi, e perciò non più pagamenti a scadenza.

— E se tu, domandava il filosofo, fossi condannato a pagare una grossa multa, come faresti a trarti d'impaccio in quest'affare? Pensaci, fantastica un poco, dà sfogo al tuo spirito come fanno i fanciulli collo scarafaccio, che attaccano ad un filo.

— Mi collocherei dietro una sedia del cancelliere, rispondeva Strepsiade, e con uno specchio, esposto ai raggi del sole, brucerei tutte le scritture fatte contro di me.

— E se ti condannano nella persona?

— Il mezzo è più facile: mi appiccherei.

Il filosofo, vedendo che non può trarre alcun partito dal nuovo discepolo, lo consiglia a far venire il figlio in sua vece.

Noi con quest'episodio abbiamo voluto presentare

ai lettori un brano delle commedie greche, dare una idea del come, anticamente, venivano rappresentate, e però non seguiremo *Le nubi* d'Aristofane in tutte le svariate sue scene, ma diremo soltanto che alla fine Filippide, dietro i consigli del filosofo, dà delle busse a suo padre e lo scaccia. Strepsiade, furibondo, chiama le sue genti, le arma di accette e di fiaccole, sale con esse sul tetto della scuola e vi appicca il fuoco, lasciandola ardere sino a che è completamente distrutta.

Socrate esce tutto affumicato e si salva co'suoi discepoli, in mezzo ai sarcasmi del coro ed alle risa del pubblico. Se non che un incidente interrompe la prima scena dell'ultimo atto e sospende per poco la rappresentazione. Un attore, per difetto di memoria, con un movimento sgraziato, gira la sua doppia maschera fuori di tempo: il popolo si alza e chiede la maschera dell'attore, per godere della sua confusione. Il meschino dovette ubbidire e dopo ch'ei sottostette per assai tempo alle fischiate ed agli insulti del pubblico, diede il suo costume e la maschera ad un altro attore, che proseguì a recitare la parte. Allora la commedia interrotta fu ripresa e finita.

Diradatasi la folla e lasciato libero il passo, Socrate, la cui fisonomia, durante la rappresentazione si mostrò serena, uscì, seguito da'suoi discepoli, che non tutti davano prova della sua singolare forza d'animo. Volgendo per una via, si trovò faccia a faccia con Aristofane, che i suoi amici traevano in trionfo. Aristofane si fe' rosso in viso e voleva deviare: ma Socrate gli andò incontro, e col mazzo di rose che teneva in mano gli sfiorò lievemente il viso. Aristofane, sorpreso, indietreggiava in atto sdegnoso e con una specie di terrore.

— Aristofane, disse il filosofo sorridendo, fa tu per questo come feci io per la tua commedia: scusa le graffiature in grazia del profumo.

— Bada! esclamò un altro, che passava per quella via: potrebbe esservi un aspide fra quelle rose.

Il passeggero era Platone.

Ventitrè anni dopo Socrate fu condannato a bere la cicuta, ed Aristofane attraversava mesto e pensoso il Pritaneo, quando una voce ben nota lo fece trasalire.

— Io te l'aveva predetto, Aristofane, ch' eravi un aspide fra quelle rose.

CAPITOLO IX

—

Roma e Grecia: loro spettacoli: parallelli e confronti.

Sviluppandosi in Roma il gusto per le rappresentazioni sceniche, doveva eziandio svilupparsi la passione d'innalzare edifici, nei quali l'ampiezza e le comodità camminassero di piè pari col lusso degli ornamenti e l'eleganza propria dei luoghi destinati a questi spettacoli.

Secondo gli storici più degni di fede, il primo teatro stabile edificato in Roma fu quello di Gneo Pompeo, e soggiungono che lo contornarono di piante e di fontane zampillanti per renderlo fresco e dilettevole. Scauro poscia ne fece costrurre un secondo, che, per la sontuosa architettura, la ricchezza degli ornamenti e delle scene, nulla ebbe ad invidiare a quello di Pompeo.

Regnando Augusto, mecenate celebre delle scienze, delle lettere e delle arti, la passione per l'arte scenica ebbe un grande incremento, e fu all'epoca in cui regnava questo principe che Ovidio scrisse la sua *Medea* e Tito Varo il *Tieste*, tragedia molto lodata dai suoi contemporanei. Asinio Pollione espose sulla scena la guerra civile tra Cesare e Pompeo.

Sebbene molti poeti fiorissero e molte tragedie si scrivessero durante il regno d'Augusto, di dieci soltanto si ha memoria, e queste, quantunque appaiano

scritte da diversi autori, pure, impropriamente, sono tutte addebitate a Seneca. Poche fra esse, come la *Medea*, l'*Ippolito*, la *Troade*, imitazione dal greco, sono ricche di originali bellezze.

Ed ecco perchè in Roma la tragedia non fu più fortunata della commedia. I primi autori, tanto comici che tragici, amavano più l'imitazione che lo stampo originale, e però in quasi tutti i lavori prevaleva la scuola greca, nè valse a distruggere l'abitudine il trattare patrii argomenti: tutto si limitò ad una distinzione di nomi: le tragedie tratte dalla storia greca chiamavansi *palliate* perchè il *pallio* era dei greci: quelle che rappresentavano costumi romani si chiamavano *pretestate*, essendo la *pretesta* romana.

Però anche il teatro romano, come quello di Grecia, oltre le commedie e le tragedie, aveva le sue favole, le quali altro non erano che azioni giocose di personaggi *pretestati*, spettacoli mimici o pantomime.

Nelle pantomime era tale la licenza usata dai romani, che spesso le donne che in esse avevano parte, per deliziare il pubblico, comparivan quasi ignude sulla scena.

Quando queste favole licenziose, a cui nulla ha da invidiare l'epoca moderna, furono non solo tollerate, ma protette da un governo, che per regnare da despota, voleva che il popolo s'immergesse nella melma delle più turpi passioni, la commedia e la tragedia si ritrassero dalla scena, quasi vergognose di essere ritenute complici dell'immoralità, portata sì in alto dal dispotismo e dalla cupidigia.

Ed anche per questo fatto, i teatri di Roma, non regolati da speciali decreti, in balìa dei capricci dei capi della repubblica prima, e poscia degli imperatori, non ebbero mai, come in Grecia, una vera epoca di splendore. Lampi, bagliori momentanei e nulla più. La smania del godere proscrisse la speranza di radicali miglioramenti: per gli spettatori avidi di emozioni bastava che i sensi fossero appagati: l'intelli-

genza ed il cuore non ebbero mai, o ben di rado, la loro parte.

E quelle tristi fasi d'abbassamento morale, si riprodussero fatalmente ai giorni nostri, e in Francia prima, e più spesso nei teatri popolari; in Italia più tardi colle afrodisiache scene delle *Cleopatre,* delle *Messaline* e delle *Frini*, e si videro la sfrontatezza da trivio ornata di versi gentili e la quasi nudità femminile applaudite freneticamente e giungere, per l'ebbrezza dei sensi, all'apogeo della loro gloria.

La nostra generazione, studiando sulle pagine non sempre gloriose della romana repubblica, su quelle cruenti dell'impero, chiamò barbari quei popoli, spesso giganti e creatori di opere eterne, proscrisse e condannò gli usi ed i costumi medioevali: ma gettati l'elmo, lo scudo e la corazza, e vestiti prima i guardinfanti, gli abiti inquartati, i cappelli colle piume, poscia quelli a coda di rondine ed il cilindro, dei barbari imitò i vizii, le saturnali, in forma microscopica, non meno lasciva: bruciò il grano d'incenso sulle are delle veneri cortigiane e si affrettò, quando riuscì facile ottenerlo, a condannare all'ostracismo tutto quello che sulla scena poteva riuscire a far condannare il vizio e migliorare i costumi.

Quasi a chiudere il presente capitolo ci si permetta un confronto storico tra il teatro di Roma e quello di Grecia. Oramai, e lo abbiamo dimostrato, è notorio che l'arte dell'imitazione in Atene aveva raggiunto il suo massimo splendore, come pure è notorio che le condizioni naturali, civili e politiche della Grecia, e in special modo d'Atene, patria della tragedia, erano assai diverse da quelle di Roma.

In Atene esistevano tradizioni poetiche, religiose e civili: v'erano sentimenti nobili per l'arte, buon gusto ed unità di popolo. Tutte queste doti non esistevano in Roma. Gli ateniesi, eminentemente entusiasti, adoravano i poemi d'Omero, ricordavano con orgoglio le glorie del loro paese, le virtù degli avi, le gesta eroiche dei concittadini, avevano un culto speciale

per la loro religione. La natura stessa aveva formata la Grecia per l'arte, e quanto gli ateniesi fossero innovatori e progressisti, lo dimostrano i capolavori della scultura e della pittura che conservarono l'impronta originale delle forme adoniche, dell'indole e dei costumi, e mentre offrivano al poeta materia pei suoi lavori scenici, contribuivano in modo efficace al perfezionamento dell'arte.

La Grecia, contenta del territorio che natura le aveva assegnato, non aveva a sè d'intorno che il suo popolo, sempre fedele alle costumanze cittadine, agli usi tradizionali, che si entusiasmava de'suoi entusiasmi ed applaudiva ai proprii trionfi. I greci, sempre pronti a respingere un assalto, un'aggressione che venisse di fuori, orgogliosi della loro nazionalità, per molti secoli abborrirono la confusione delle caste e le stesse vittorie, su essi, non producevano che un grande effetto morale.

Roma invece, nata per la lotta, era sempre smaniosa di novelle conquiste e si godeva di trascinare incatenati ai carri dei vincitori gli schiavi ed i vinti, che moltiplicavano, è vero, la popolazione, ma ad un po' per volta imbastardivano la razza primitiva.

Questa smania possente non venne meno col progresso dei tempi, e quando la Roma dei pagani si tramutò nella teocratica residenza dei sommi pontefici, e fu detta la capitale del mondo cattolico, era come un benigno porto al quale approdavano i profughi di tutte le nazioni, perchè il diritto d'asilo, quando l'interesse materiale collegavasi colla religione, secondo le leggi canoniche, era completamente garantito.

Da questa antitesi di principii, da questa mescolanza di razze eterogenee, per le quali solo limite erano la signoria o la schiavitù, necessariamente dovevano scaturire tristi conseguenze materiali e morali. Materiali, per la ragione che usi e costumanze straniere s'infiltravano in Roma, ed a poco a poco si sostituivano alle romane: morali, perchè Roma, accogliendo nel suo seno il mal seme di tante con-

quiste, perdeva la sua impronta originale e però le arti ebbero bisogno del concorso straniero, il buon gusto nazionale s'imbastardì, e la stessa poesia, il fiore più olezzante del paese, perdè la sua fragranza: gli avvenimenti più gloriosi della potenza romana si resero difficili ad essere riprodotti sulla scena e la stessa religione si tramutò in una mescolanza di diversi culti professati dalle nazioni schiave: il popolo romano, amalgamato con quelli che chiamava barbari, cessò d'avere l'unità, la fisonomia antica, l'istinto nazionale e la stessa libertà.

Vi fu un certo tempo in cui, nella città dei Cesari, tutto pareva preso a prestito dalle nazioni straniere. Il poeta Terenzio di cui Roma, a giusto dritto andava orgoglioso, era cartaginese, nè riusciva facil cosa raffreddare il sangue bollente dell'Africa con quello più tiepido dei romani. Ed i discendenti della Gallia e della Spagna potevano avere gli stessi istinti, gli stessi gusti, le medesime abitudini del greco o del romano?

Il sentimento dell'arte, da cui scaturisce la facoltà imitativa, non era insito nei romani: nello stretto senso della frase, essi non furono artisti, non architetti, non scultori, non pittori, non musici, e quanto di veramente glorioso produssero le arti in Roma, tutto o quasi fu opera di maestri stranieri. Gli attori comici e tragici che deliziavano il popolo romano, per una gran parte erano schiavi o liberti stranieri, e spesso erano schiavi gli stessi poeti.

È ben vero che in quasi tutte le città del vasto impero si edificavano sontuosi teatri, vasti anfiteatri, ma l'arte scenica viveva rachitica e si limitava a speciali rappresentazioni, alle quali intervenivano le persone ricche e colte, perchè dal popolo minuto non erano comprese. Il popolo parlava una lingua diversa da quella dei ricchi e dei magistrati, e l'unità di linguaggio, che era un pregio della Grecia, mancava assolutamente in Roma ed era un grande ostacolo al progresso delle sceniche rappresentazioni.

D'altra parte, imbastardito il gusto, guasto il palato, i cibi leggieri e salutari non confortavano più lo stomaco del popolo romano. La commedia faceva ridere, ma non destava emozioni: ci volevano spettacoli rumorosi, micidiali nel Circo Massimo o nell'anfiteatro di Flavio, e gl'imperatori, pur di regnare da despoti, gettavano *panem et circenses* al loro buon popolo, per tenerlo incatenato e schiavo al carro della loro grandezza.

Il Circo Massimo e l'anfiteatro erano i due più grandi edifici di Roma, nei quali in molte epoche dell'anno si davano spettacoli grandiosi, di rado incruenti, perchè le vittime erano anticipatamente scelte, e gli attori spesso animali feroci tenuti a digiuno per intiere giornate; aizzati dalla fame, dai ferri roventi, divertivano il buon popolo, gettandosi nell'arena e sbranando i condannati, i quali o cantavano lodi al signore, o volgevano lo sguardo moribondo alla tribuna imperiale, ripetendo quel motto « *Ave Cœsar, morituri le salutant* ».

Quando infierivano le persecuzioni contro i neofiti della nuova dottrina, gli spettacoli si succedevano con maggior frequenza, perchè maggiore era il numero dei condannati: era il fanatismo della religione che inaspriva i carnefici contro le vittime e infondeva strano coraggio alle vittime che correvano sorridendo in braccio alla morte.

Roma, in balìa dei tribuni e degli edili, schiava degl'ignobili capricci de' suoi re e de' suoi imperatori, gettata dal regno alla repubblica, dalla repubblica alla dittatura, e dalla dittatura all'impero; malmenata dai triumviri, dai senatori; giuocata dai Catilina, dai Mario, dai Scipioni, da Ottavio e da Pompeo; in lotta coll'oligarchia che divideva la cittadinanza in due classi distinte: cavalieri e popolo; arroganti padroni ed umili schiavi, insolenti mecenati e docili parassiti, ebbe dei momenti d'eroismo senza riscontri e di debolezze imperdonabili; uccise ed esiliò i Tarquinii e soffrì gl'incendi, le orgie, le dissolutezze dei Neroni:

bruciò il grano d'incenso e si prostrò dinanzi alle virtù dei Gracchi e dei Bruti; ma baciò sommessa le orme di Tiberio e di Caligola, perchè queste belve, sotto forme umane, traevano il popolo dalle tranquille abitudini e lo rinchiudevano in un ampio edificio, nel quale le vittime a migliaia giuocavano la loro vita lottando sino a morte, e dove si applaudivano freneticamente i vincitori quando, feriti, si alzavano da terra stringendo convulsivamente nelle mani un pugno di arena insanguinata.

Quando questi spettacoli erano, per così dire, il cibo quotidiano del pecorume romano, che si pigiava sui gradini degli anfiteatri e vi passava, avido di sempre nuove emozioni, le intiere giornate, come potevano le commedie e le tragedie mettersi in evidenza e tentare d'avere il sopravvento?

Vedremo nei capitoli seguenti, come si allestissero gli spettacoli all'epoca di Roma imperiale, e da due diversi episodii i lettori potranno formarsi un concetto della loro grandiosità, quando erano onorati dalla presenza degli imperatori e delle imperatrici.

Ora che abbiamo fatto dei confronti tra il teatro greco e quello di Roma, ripeteremo che un gusto spiccato per le tranquille rappresentazioni sceniche presso i romani non esisteva, e che, salve poche quantunque splendide eccezioni, poco di originale avevano scritto i suoi poeti: ed anche per questa ragione fu più precoce il decadimento. Infatti, a cominciare dal secolo quarto, nella storia del teatro troviamo una vasta lacuna, che va allargandosi sino all'epoca in cui, sfasciandosi la Roma pagana, cominciava ad espandersi, colla face del cristianesimo, la civiltà novella. Un risveglio dell'arte scenica lo notiamo nel secolo decimo, quando la monaca Rosvita di Gandersheim scrisse commedie, trattando soggetti puramente cristiani, quantunque avesse studiato sulle opere antiche e tenesse in gran pregio Terenzio, del quale si era fatta imitatrice.

Da questo punto adunque, per raccogliere le fila

dell'intricata matassa ad uscire dal labirinto nel quale ci siamo ingolfati, dopo aver parlato di Plauto, dei diversi spettacoli di Roma e dei progressi nella musica all'epoca degl'imperatori, salteremo di piè pari nel teatro dei tempi moderni.

CAPITOLO X

—

EPISODIO 2.°

Chi fosse e cosa fosse Marco Attio Plauto prima di diventar poeta comico.

Siamo alle idi di luglio e la giornata è soffocante. In una delle vie più frequentate e poco lungi dal foro romano teneva la sua tabernula il fornaio Quintilliano, che professava un culto speciale per Bacco ed ogni dì l'onorava con copiose libazioni.

Giusta l'abitudine, Quintilliano ritornava in quella sera alla sua tabernula più briaco del solito e di pessimo umore. Le prime parole, dopo aver gettato il manto sopra una panca, furono una serqua d'ingiurie all'indirizzo di un povero giovine che, fracido dal sudore, girava pazientemente la macina di pietra nella quale sgretolavasi il grano necessario per la fabbricazione del pane per l'indomani.

— Asinio poltronaccio, pel dio Bacco, mio patrono, che hai tu fatto, da che sono uscito? Non hai empito di farina che un sacco solo: e sì che avresti dovuto empirne tre, se invece di guardar le nuvole avesti macinato davvero.

Il giovine, abituato a quelle strane escandescenze, non rispose sillaba: asciugò col braccio nudo le spesse

goccie di sudore che gl'imperlavano la fronte e con maggiore attività continuò il suo penoso lavoro. Ma quel silenzio, quell'ubbidiente sommessione, lungi dal calmare l'ebbro fornaio, lo fecero più e più imbestialire.

— Come! non rispondi, per Cerere, alle mie parole? Che hai tu fatto, dacchè ho lasciato la bottega? Lo immagino già! Ti sarai messo sulla porta per vedere chi passava e udire i cicalecci della gente. Di', che non è vero? Quante volte, tornando all'improvviso, non ti ho sorpreso a spiare ed a ridere alle spalle di quelli che spiavi? Non so chi mi tenga dal romperti un bastone sul dorso e non ti tratti, come lo stupido animale di cui mi fai le veci. Pensi forse Asinio, o meglio Asinaccio, di potermi infinocchiare colle menzogne, che dài ad intendere a' miei schiavi? Non sono tanto imbecille da credere che tu uscirai presto dalla tua miseria e sarai onorato come un senatore: che i più ricchi, i più nobili e persino i consoli ti festeggeranno nelle loro case ed altre simili fandonie. Se si dovesse prestar fede a tali baie, quantunque figliuolo ad uno schiavo (e non puoi negarlo, perchè io l'ho conosciuto quel capo scarico di tuo padre) si dovrebbe ciecamente credere a quanto tu spiattelli ogni dì, cioè, che sei stato ricco e che sei la vittima di rovinosi traffici! Ricco!... onorato.... tu?... Oh va pur là!... gira la macina, o pel dio Bacco, mio patrono, ti scarico tra capo e collo tal grandine di bastonate, da fartene portare le novelle a Caronte.

La lunga intemerata aveva seccate le fauci all'ubbriaco, onde, afferrato un orciuolo di vino, che era in un canto della bottega, lo vuotò tutto d'un fiato.

Nel posarlo, si avvide che tra i sacchi di grano eravi un papiro ed uno stile.

— Che gli dei m'aiutino, gridò con quanta voce aveva in corpo: che cos'è quello che vedo laggiù? Ti appartiene forse? Ora comprendo!... Tu sai scrivere.... miserabile, e invece di girare la macina, ti

trastulli, calcando il papiro a mie spese? Ma sta pur lieto, che i tizzoni del forno faranno giustizia de' tuoi passatempi. Pel dio Plutone, soggiunse sghignazzando, al fuoco, al fuoco i mirabili scritti d'Asinio.

E strettili nelle mani, brancollando si avvicinò al forno.

— Non li bruciare! non li bruciare! gridava il povero giovine, acceso d'ira e di dispetto. Restituiscili a me, che sono miei! Restituiscili, o per Giove Tonante, pagherai caro la tua infamia.

Ed a forza, strappava quei fogli dalle mani del briaco Quintilliano, che, aperto l'usciolino del forno, già stava per gettarli dentro.

— Io ti pago, perchè tu lavori, urlava il fornaio vieppiù inferocito. Tu invece mi rubi il pane e l'onorario. Non vuo' ladri nella mia bottega. Esci dunque sul momento, e non riporvi più il piede, o, per gli dei infernali, il tuo collo proverà la scure dei littori.

— E sia, rispose Asinio, invelenito anch'egli alla sua volta: la terra è grande abbastanza, ed anch'io troverò un posto per appoggiare la testa.

E scuotendo la farina dalla tunica, dai capelli e dalla lanuggine, che cominciava ad adombrargli il mento, gettò uno sguardo di supremo disprezzo sull'avvinazzato ed uscì dalla bottega del fornaio senza sapere dove rivolgere i passi.

Dopo aver riflettuto, mosse verso la dimora d'uno degli edili, picchiò all'uscio, ma uno schiavo gli disse che il padrone era andato al bagno.

— Eppure converrà bene che io mangi questa sera, mormorava fra sè il povero giovine. In quanto al dormire, poco male: il portico d'un tempio mi darà comodo asilo, e sono certo che vi dormirò meglio di un console, se pure un console può mai chiudere gli occhi al sonno, come io li chiudo. Quale esistenza e quale destino è il mio! Oh! come gli dei protettori male mi proteggono! Ma quale diritto ho io di lagnarmi? Non sono forse ricco e felice? Se il mio

corpo è coperto da una lacera tunica, non ho io l'opulenza nel cuore? Perchè dunque imprecare agli dei, che mi hanno dato tre tesori: la giovinezza, la salute e la poesia? Oh! di tanti favori sieno grazie agli dei!

Asinio, rianimato da questi pensieri, seguitò ad andare innanzi, e giunto ad una risvolta, vide non lungi da sè un uomo, cui molti giovani testimoniavano onoranza e rispetto. I rossi capegli e gli occhi cilestri glielo fecero subito riconoscere. A chi mai quel grand'uomo poteva essere ignoto? Onde, allorchè gli passò d'accanto, in grazia di quel coraggio che affratella gli uomini d'ingegno si avventurò a dirgli:

— Salute al gran Catone!

— A te, schiavo, salute!

— Schiavo, non già, soggiunse Asinio, ma figliuolo ad un liberto e cittadino romano.

— Salute dunque a te, figlio di liberto e cittadino romano, gli replicò Catone, continuando la sua strada.

— Ma il cittadino romano ha fame, esclamò Asinio. Catone dàgli del pane.

— Che il cittadino romano lo guadagni col suo lavoro...

— Ero tirone presso un fornaio che si ubbriacava: mi ha discacciato!

— Va al servizio d'un altro!

— Quel mestiere m'è in uggia.

— E tu cambialo!

— È quello che ho fatto! Non è molto tempo che ho finito di scrivere una commedia.

— Una commedia? ripetè Catone, guardando d'alto in basso il giovine infarinato che gli stava innanzi.

— Catone il saggio, a quanto vedo, osservò Asinio, giudica l'uomo dalla veste che lo cuopre. Eppure ei dovrebbe sapere che è dolce e saporoso il frutto custodito dalla ruvida ed amara buccia del melarancio.

Queste parole pronunciate con molta dignità, commossero l'anima dell'austero cittadino, e gettando gli occhi sull'aperto papiro domandò:

— Qual'è il tuo nome?

— Il fornaio Quintilliano, che ho poc'anzi lasciato, mi chiamava Asinio.

Nell'udire sì strano e ridicolo nomignolo, i giovani che seguivano Catone dettero in uno scoppio d'omeriche risa. Ma il poeta non si sgomentò e proseguì:

— Mio padre però, nel nascere, mi diede i nomi di Marco Attio Plauto.

Qui le risa raddoppiarono, perchè la parola Plauto, presso i latini, indicava colui che aveva i piedi schiacciati.

La faccia di Catone, invece di esprimere l'ilarità de' suoi clienti, denotava la sorpresa ed il compiacimento. E n'aveva ben d'onde, perchè nel papiro ch'ei percorreva coll'occhio, erano scritte le prime scene della migliore commedia latina, l'*Anfitrione.* Quando giunse in fondo della pagina, ei sfibbiossi il manto, coprì le spalle del giovane fornaio e salutandolo gli stesé la mano.

— Marco Attio Plauto, vieni meco là, dove sarai ricevuto ed accolto siccome il merita un gran poeta, qual tu ti mostri in quest'opera tua. Cittadini, inchinate in costui quegli che sa battagliare contro i vizî, meglio che coi buoni esempi e col virtuoso dispregio: esso li combatte e li vince coll'arma del ridicolo.

A quelle parole, i giovani, che poco prima avevano schernito il poeta, cambiando modi e favelle, lo salutavano con rispetto.

Quindi, ragionando fra loro meravigliati, si posero a seguire Catone e Plauto, che andavano innanzi tenendosi per mano.

Qualcuno che li incontrò per la via, informatosi chi fosse l'imberbe giovane onorato dal grande cittadino, esclamava:

— Ecco il genio e la virtù che vanno del pari.

— Sì, soggiungeva Plauto, ma il genio, or son pochi istanti, girava la macina per guadagnarsi il pane ed il vestito...

— E la virtù, soggiungeva Catone, avrà forse a

dolersi di non averla girata per tutto il corso della vita.

Era forse un segreto presentimento che l'avvertiva dover molte volte, nella sua lunga carriera, invidiare al povero artigiano la sua vita laboriosa, ma tranquilla, mentr'egli avrebbe dovuto, nell'integrità dell'anima sua, comparire per ben quarantaquattro volte al cospetto del popolo romano, come reo di fellonia?

Plauto intanto, per poco tempo ebbe bisogno della protezione e dell'ospitalità di Catone, perchè essendo stato rappresentato in teatro l'*Anfitrione*, questa commedia fu, per l'autore, una sorgente di onori e di ricchezze.

Le commedie che Plauto compose furono:

L'*Anfitrione*, imitata da Lodovico Dolce, dal Dryden e da Molière. — L'*Aulularia*, da Molière e da Goldoni — I *Menechemi*, dal Trissino, da Skeaspeare, da Rotrou — La *Mostellaria*, da Larrivey, da Regnard e da Rotrou — La *Casina*, dal Regnard, da Beaumarchais e da Macchiavelli — Il *Curculion*, da Beaumarchais e da Ferretti — L'*Epidicus*, da Cailhava — Le *Bacchides*, dallo stesso — Il *Miles gloriosus*, dallo stesso e da Corneille — Il *Trinnumus*, dall'Andrieux — Il *Mercator*, da diversi autori moderni — Lo *Pseudolus*, da Goldoni — Il *Truculentus*, da Voltaire e Goldoni — La *Cistellaria*, il *Rudens*, il *Persa*, lo *Sticnus*.

Tutte queste opere imitate e tradotte in tutte le lingue, sono per lo più la satira dei vizii d'un'antica società, diversa dalla nostra; pure molti difetti caratteristici inerenti all'umana natura appajono tali quali, anche al presente: chè l'avarizia, la vanagloria, la rustichezza, la infedeltà nei conjugi, accompagneranno sempre la creatura sino all'ultima generazione, bruttandola delle medesime pecche e producendo le identiche conseguenze.

CAPITOLO XI

—

EPISODIO 3.°

Uno spettacolo in Roma all' epoca di Nerone.

(64º anno dell'èra volgare).

Con quest'episodio, a cui nulla togliamo della sua terribile realtà, intendiamo offrire all'immaginazione dei nostri lettori lo spettacolo d'un immenso anfiteatro, nel cui interno, su spaziose gradinate di marmo, ci stanno davanti, comodamente seduti, più di trecentomila spettatori: nelle gallerie esterne soldati e mercanti: gli uni per mantenere il buon ordine: gli altri per vendere le loro merci, come se fosse un mercato. Supponiamo, per un momento, che nella vastissima arena si agiti una vera battaglia, ove cinquecento fanti e trecento cavalieri si disputano la vittoria, oppure venti elefanti, che colle loro grandi proboscidi si difendono contro trenta leoni della Libia: o le tigri coi tori: i cani cogli orsi e coi lupi: o finalmente cinquanta dei più nerboruti gladiatori, che in una lotta a corpo a corpo, palesino la loro forza erculea, il valore, la destrezza, la noncuranza della vita, ed avremo appena una pallida idea della magnificenza e del fasto usato dagli imperatori romani e della ferocia d'un popolo, già padrone del mondo, che per distrarsi dalla noia o soffocare il

pensiero di perduti diritti, gavazza nel sangue, nelle stragi di uomini e di belve feroci, uccidendone, in un'ora, quanti mai possono morire in una giornata campale, alla nostra epoca, e quanti animali potrebbero fornire i serragli di tutti i principi d'Europa.

Gli annali di Roma ci dicono, e non è esagerazione, che nell'anno 502 dalla sua fondazione, furono sacrificati nel Circo Massimo centoquaranta elefanti, ritolti ai Cartaginesi in Sicilia: che Augusto offerse in una sola volta al popolo lo strano spettacolo di un combattimento tra tremilacinquecento bestie feroci. Scauro un altro ne diede tra un cavallo marino e cinque cocodrilli: Probo tra mille struzzi, mille cignali, mille daini, mille serpenti e mille arieti selvaggi: un'altra volta tra cento leoni della Libia, altrettanti della Siria, cento leopardi, cento leonesse e trecento orsi: Silla fra cento leoni: Pompeo 315 e Cesare 400.

Il grande Anfiteatro, cominciato da Tarquinio il vecchio e compiuto da Cesare, era lungo 2187 piedi romani e largo 960: quattro torri, o meglio quattro palazzi, inerenti alle mura laterali, lo custodivano nella sua lunghezza: un'altra torre era costruita nel fondo, dove le mura facevan cerchio. Mediante una gradinata di marmo si saliva dal basso sino alle ultime gallerie: nel mezzo dell'arena, sovra un basamento di pietra si ergevano altari, obelischi, trofei, statue e tempietti votivi: i posti occupati dal popolo erano separati dall'arena da un fossato largo e profondo, pieno d'acqua: pezzi enormi di quercia ruzzolavano di continuo dalle prime gradinate sino al fosso, per spaventare le bestie feroci e impedir loro di lanciarsi sui primi gradini, difesi da un forte steccato. Eppure, malgrado tante minute precauzioni, accadevano sovente orribili disastri.

Ora descriveremo brevemente uno dei più grandi spettacoli dati nell'Anfiteatro all'imbastardito popolo romano, prima che lo storico incendio devastasse quell'edificio, insieme a buona parte della città.

Il sole splendeva sull'orizzonte ed il popolo si era

affollato sulle gradinate marmoree del Circo, ove eranvi distesi tappeti di porpora a ricami d'oro: una invisibile pioggia di acque odorose imbalsamava l'aria di grati profumi: sull'arena era stato gettato a piene mani il cinabro, l'elettro e l'azzurro: i ruggiti degli animali feroci, racchiusi nelle gabbie di ferro, facevano contrasto colle soavi melodie degli strumenti musicali. Di tanto in tanto le grida di sdegno e di sarcasmo si mescolavano a quello strepito: il popolo non poteva vedere di buon occhio i patrizii occupare i posti distinti, solo per la virtù degli avi, non ereditate: gli edili pretori, seduti presso le vestali, agitavano invano le insegne della loro dignità per imporre la compostezza ed il silenzio: nel circo il popolo si sentiva re, re assoluto e tiranno: ma privo di forza e di potere, e si vendicava mordendo, per invidia, quelli che il capriccio della fortuna aveva dotato di ricchezze, di buoni impieghi e di onori.

Ma ecco che si ode lo squillar delle trombe. La guardia imperiale, dalle armi lucenti e dalle vesti di porpora e d'oro, si avanza lentamente, accompagnata dai bellici strumenti, verso il trono collocato sull'ala dritta del Circo, ove Nerone, vestito da Nettuno, pomposamente si è adagiato. Nello stesso momento dall'alto piovono sulla folla le tessere numerate, che ognuno cerca raccogliere, perchè l'indomani, presentate all'intendente del palazzo imperiale, saranno ricambiate con monili preziosi, con ricche vesti, con armi di lusso, con doni d'ogni genere. Uno scoppio d'applausi saluta l'arrivo dell'imperiale istrione, che si accinge a lottare, come un semplice gladiatore, dinanzi al suo popolo evirato.

L'indegno erede del primo Cesare scende dal trono e va a confondersi cogli atleti che stanno nella lizza, aspettando il principio dello spettacolo. Una torcia accesa viene agitata da uno schiavo: è il segnale. Gli aurighi si lanciano sulle bighe, tirate da dieci cavalli, e Nerone con essi. Caduta la corda di seta che manteneva la lunga fila, i corsieri, aizzati dalla

emulazione, cui sono abituati, e dalla voce dei guidatori, fuggono come il lampo. L'imperatore, mentre i sacerdoti offrono ova e delfini a Castore, a Polluce ed a Nettuno, gira innanzi al primo limite per ben sette volte, raggiunge il secondo, e dopo i sette giri, proclamato vincitore, scende dalla biga, tra gli applausi del popolo, che lo saluta primo domatore dei cavalli.

Dopo la corsa dei cocchi, succedono quelle a cavallo, ed a piedi. Nerone lascia agli altri il rischioso trionfo: quindi viene eseguita la danza pirica dai più cospicui cavalieri romani, parodiati da una caterva di buffoni, e dopo che un drappello di *astati*, chiusi in file compatte e coprendosi coi *clipei*, hanno simulata una battaglia, detta delle *testuggini*, le trombe guerriere annunciano la lotta dei gladiatori.

Non è ancora cessato il suono, che, dalla gran porta dell'anfiteatro, escono i lottatori, quasi ignudi, colle mani armate di cesti di bronzo, legati al braccio da corregge di cuoio: questi combattimenti si succedono rapidi e terribili, ed il più delle volte lo stesso vincitore è tratto dall'arena quasi morente.

Questi rischii non vanno a sangue all'effeminato e pusillanime imperatore. Sono troppo ignobili per lui, che aspira ad una gloria facile e splendida. Ei si riserva per l'ultima lotta, preparata dal molto sangue di cui s'inebbria il suo popolo e lo rende più proclive agli applausi ed all'entusiasmo.

Ecco appariscono primi i *Secutores*, atleti che combattono correndo, armati d'una clava impiombata, d'un clipeo e d'un elmo.

A questi succedono i *Retiarii*, quelli cioè che hanno nelle mani una rete per avvolgere il capo dell'avversario ed un tridente per ucciderlo.

Quindi gli *Hoplomaques*, armati come gli astati, che combattono come in una vera battaglia.

Poi i *Dimacheres*, con due pugnali, che servono di offesa e di difesa.

E gli *Essedaires*, che si assalgono sul carro, come gli eroi d'Omero.

E gli *Andabates*, cavalieri dagli occhi bendati da una visiera, che menano colpi da cieco e si rendono sanguinosi ed osceni a vedersi.

In ultimo i *Meridiani*, i *Cesarii*, i *Bestiarii*, i *Catervarii*: in ciascuno di questi combattimenti a morte, l'arena si copre di cadaveri e gli *Spogliarii*, aprendosi ad ogni istante, li mostrano alla plaudente folla ammucchiati e sanguinosi.

Ad un tratto l'arena rimane vuota e deserta: gli occhi impazienti stanno fissi sul *vomitorio*, dal quale dovrebbero uscire le belve rinchiuse. Ma nulla apparisce, e ciascun domanda al vicino il motivo di quel lungo attendere, quando, nel mezzo delle più strane congetture, dalla porta dei gladiatori esce un atleta dalle forme gigantesche e ben fatte, dallo sguardo feroce, dalla bocca esprimente il disprezzo verso la folla adunata che lo circonda, folla di effeminati patrizii, di plebe avvilita e brutale, di donne sciupate, che l'abitudine delle stragi ha reso più crudeli degli stessi carnefici; un popolo, già padrone del mondo, ed ora schiavo d'una congerie di vizii, che non si accorge di aver perduto l'antica grandezza, perchè i più nobili guerrieri delle debellate nazioni aduna nel circo e li confonde coi martiri del cristianesimo, coi ladroni e colle belve dei deserti africani. Tale è il pensiero che bolle e fermenta nell'animo di quel Gallo, fatto prigioniero in battaglia; ed è perciò che le sue narici si dilatano, le sue azzurre pupille fiammeggiano, la testa ricade pensosa sull'affannoso suopetto.

Dopo brevi istanti il gladiatore si scuote, e colle mani getta indietro le lunghe chiome rossiccie che gli velano il volto. E perchè tale repentino cambiamento? Perchè un'altra porta si è aperta e da quella esce un guerriero di media statura, dalle forme pesanti ed adipose, dalle magre gambe e dai lineamenti feroci; sull'elmetto d'argento porta una corona d'oro, che lo fa conoscere per l'imperatore-artista, per l'erede dei Cesari, pel più vile di quanti avevano sorretto lo scettro: Nerone!

Quella comparsa suscita un rumor grande in ogni parte dell'anfiteatro; si odono grida confuse di ammirazione, di sorpresa, di disprezzo, di quell'avido ardore di spettacolo che erutta la plebe quando la sua curiosità vien soddisfatta ad esuberanza, con uno spettacolo che nel programma non era indicato.

I campioni sono al cospetto l'uno dell'altro; le loro spade s'incrociano e se Nerone spiega molta destrezza nel maneggio dell'arma che impugna, il Gallo non è men destro nel riparare i fendenti che gli piovono addosso: l'assalto è ratto e procelloso; fiero il girare dei brandi, i cui colpi rintronano sugli scudi e sulle loriche: già la spada imperiale rosseggia di sangue: il popolo applaude e Nerone investe vieppiù l'avversario e mira, colla punta diretta al cuore per ucciderlo. Quando ad un tratto il cuore del prigioniero s'infiamma, le sue labbra si atteggiano ad infernale sorriso: gettare lo scudo da un lato, squassare le copiose chiome, afferrare a due mani la lunga spada, e gettarsi sull'imperatore con tutto l impeto d'una terribile risoluzione, è l'opera d'un istante: il primo fendente spicca l'elmetto dalla testa imperiale, il secondo gli avrebbe spaccato il cranio, se ratto Nerone non l'avesse difeso collo scudo. Trema il vigliacco e cerca fuggire, ma il gladiatore, cogli occhi fiammeggianti per la collera, coi denti stretti, lo persegue, lo stringe, lo ferisce e lo rovescia sull'arena.

— Gallo, che fai? gli dice sommessamente Nerone: io sono l'imperatore.

Ma quegli più non ode che la ragion della sua rabbia indomabile, e perciò rinnova l'assalto e raddoppia le offese.

— Gallo, tu meriti la morte... ti darò pasto alle tigri.

Grandi e più spessi colpi sono la sua risposta.

La paura della morte fa drizzare i capelli sulla fronte del vile: la spada gli cade di mano e prega: sì, l'uomo che comandava a tanti popoli, l'arbitro di milioni di vite, prega in ginocchio il prigioniero delle Gallie, perchè gli risparmi la vita.

— Grazia!.. a te la libertà... a te i tesori del mio impero... tutto... tutto...

— Sì, risponde allora il vincitore, gettando lontano la spada, il prigioniero delle Gallie, fa grazia della vita a te, imperatore dei romani e padrone del mondo.

Frattanto un frenetico applauso faceva rintronare le gallerie dell'anfiteatro: il popolo vedendo Nerone nella polvere, sperava nell'elezione di un altro Cesare, in nuove feste e sognava pane e Circensi. Ma i pretoriani erano già scesi nell'arena, e le scuri dei littori minacciavano il capo del prigioniero.

— No, quest'uomo è libero, perchè mi ha vinto, gridava Nerone, pallido per la tema e per la durata sconfitta. E strappando dalle mani dei giudici la corona di fiori, di cui aveva sperato poter adornare la sua fronte, ne fregiava il capo del suo vincitore.

Nuovi applausi succedettero ai primi: l'imperatore si volse allora sdegnoso verso le gradinate del circo e sorrise. Quanta minaccia racchiudevano le contratte sue labbra! Ritornato ad assidersi sul trono, ad un suo cenno le acque del Tevere allagarono il circo e cento triremi cretesi ed egizie scivolarono sulle acque spumose che il cinabro arrossava e che il sangue dei nuovi combattenti, cangiò nel colore della porpora. Quella battaglia navale costò la vita a più di seimila soldati.

Il sole era al suo tramonto quando ebbe fine il pomposo spettacolo: la folla discese dalle gradinate ed uscì: alcuni, nel passare dinanzi al *vomitorio* delle bestie, udirono i leoni dibattersi e ruggire di spaventevole gioia: un urlo acuto e straziante superava ancora quei ruggiti: il vincitore del circo, il Gallo coronato dall'imperatore, era stato gettato come pascolo alle bestie feroci.

Otto giorni dopo, ora per ora, Nerone il pio, che nei primordi del suo regno piangeva nell' apporre il nome suo ad una condanna di morte, sdraiato su cuscini di porpora ed oro, colla fronte coronata di

rose, a lato del suo Narciso e degli evirati patrizii romani, dall'alto della torre contemplava, sorridendo, l'incendio di Roma, e cantava, accompagnandosi sulla cetra, dei versi sulla rovina di Troja.

Tali nefandezze si commettevano impunemente nella città dei Cesari, l'anno 64 dell'era volgare, dieci anni dopo che Nerone, avvelenando Britannico, era stato eletto imperatore dal Senato e dall'esercito romano.

CAPITOLO XII

—

EPISODIO 4.°

Uno spettacolo in Roma ai tempi dell'Imperatore Macrino.

Correva l'anno 217 dell'era presente e si era alle idi d'agosto, l'epoca più propizia alle feste saturnali ed agli spettacoli teatrali. Il popolo di Roma ne era ghiotto, e purchè gli gettassero l'offa dimenticava i decreti di morte, gli esilii, le sevizie de' suoi proconsoli e de' suoi imperatori.

Mentre Nonia Celsa, imperatrice, quantunque ridotta allo estremo della vita, si faceva adornare per assistere alle rappresentazioni del teatro, e mostrare al suo buon popolo un viso intonacato di bianco e di minio, maschera vivente dell'antica commedia, il console Severo, circondato dagli Edili e dai principali ufficiali, incaricati del buon andamento degli spettacoli, esaminava i preparativi, li criticava, cambiava o modificava le diverse disposizioni.

Invano gli si obbiettava la impossibilità di ottemperare a' suoi ordini perchè il popolo, come d'uso, aveva già invaso le gradinate dello splendido teatro: a tutte le obbiezioni egli rispondeva imperiosamente: « Lo voglio » e gli ordini si eseguivano.

— Io non posso permettere, gridava Severo, che si faccia la più mite censura agli spettacoli che ono-

rano la mia nomina alla prima magistratura di Roma. Vien qui tu, Eneo Rempatore, che reciti sì bene la parte di Davio, lo schiavo ghiottone e maligno.

Un attore che si reggeva su certi trampoli nascosti da lunghe uose, si avvicinò al console. Egli teneva in mano un' enorme maschera di legno, nella cui bocca si vedeva incastrato un tubo ovale di bronzo, per dar forza alla voce, e perchè questa giungesse all'orecchio degli spettatori più lontani.

— Comincia a togliere dal tuo costume, continuò il console, tutti quei nastri dorati, e fa in modo che il tuo abito riesca semplice, e senza adornamenti, perchè tu sei nulla più d'uno schiavo...

— Augusto Console, rispose umilmente Rempatore, a cui quell'ordine imperioso suonava poco gradito: se il popolo non mi vede arrivare con un costume ricco, non saluterà più, coi suoi applausi, la mia entrata in iscena.

— Il popolo applaudirà al tuo modo di recitare, se mostrerai talento, e sopratutto se non ti dimenerai sul palco in modo così scurrile, come hai fatto nell'ultima rappresentazione.

In quel momento il giovane Quinto Ovilio, cavaliere romano, entrava precipitoso nella sala attigua al teatro e si avvicinava con premura a Severo Pilumno, susurrandogli all'orecchio:

— È necessario che ti parli e subito: è affare di grave momento.

— Ebbene parla, rispose Severo: chi te lo impedisce?

— Gl'istrioni che ti circondano, replicò Ovilio: rimandali sulla scena.

— Per ora è impossibile,

— Si tratta della tua vita o della tua morte, insistè il giovine cavaliere all' orecchio del console romano.

Severo non cambiò punto d' aspetto e si limitò a rispondere:

— Quinto Ovilio, la tua amicizia mi commuove:

ma questa amicizia esagera i pericoli che io corro. Parleremo di ciò quando avrò finito co' miei attori. Se io non devo esercitare l'autorità di console, che per un giorno solo, che almeno il popolo non abbia a rimproverarmi d'averlo servito male. Ecco qui una disgraziata ancella che si farebbe fischiare se io non le ordinassi di allungare la sua *crocotola* e di disporre con più garbo sulle spalle le pieghe della *rica*. In verità che riescirebbe difficile vestirsi peggio; la sua maschera non potrebbe essere più deforme. Sono certo che il fabbricatore, invece di adoperare il bronzo per guarnire l'interno e dare estensione e sonorità alla voce, avrà fatto uso di quella detestabile pietra, chiamata *colofane*, che stanca l'attore e rende impacciata la pronuncia. Levati la maschera.

Le servetta obbedì e lasciò vedere il volto barbuto di un uomo di quarant'anni.

— L'avrei giurato, disse Severo guardando la maschera; si levi quella pietra e si sostituisca il bronzo. Scusami, per tutte queste frivolezze, caro Quinto Ovilio: ora eccomi a tua disposizione. Stavi dicendo, mi pare, che un pericolo mi minaccia?

— Pericolo grave, rispose il cavaliere, felice di poter fare la sua rivelazione. All'uscire dal teatro, i soldati della guardia pretoriana s'impadroniranno della tua persona; senza darti il tempo di parlare con alcuno de' tuoi amici, ti trascineranno lontano da Roma, ti getteranno sulla prima nave che farà vela per le Gallie, e ti diranno che un decreto di morte ti aspetta se ti arrischi di rimettere il piede in Italia. Più tardi, il centurione incaricato del comando della nave, fingerà di essere costretto dai venti contrarii a rifugiarsi in un porto romano: tu sarai preso e ti daranno la morte.

— Il complotto è ben ordito, soggiunse il console, e le tue notizie sono peregrine. Da chi le hai sapute?

— Dal centurione delle guardie pretoriane, incaricato dell'esecuzione. Credendomi tuo nemico, in causa delle rimostranze che mi hai fatte ieri nel foro, quel

gaglioffo, a cui i vapori del vin di Siracusa hanno turbato lo stupido cervello, mi ha confidato ogni cosa alla taverna di Cneo Tarquinio. Fuggi dunque; dei cavalli ti aspettano; un travestimento è pronto. Ordinai ad uno de' miei schiavi, abile cavalcatore, che sopra un cavallo della Numidia ti preceda per preparare le fermate. Egli andrà veloce, perocchè ho promesso di affrancarlo se riesce a condurti in salvo presso uno de' miei clienti, nella cui casa troverai un asilo che nessuno potrà scoprire. Una volta in sicuro, penserai al partito che ti converrà prendere.

— Quinto Ovilio, disse Severo, tu sei un amico sincero ed affezionato.,.. Ma dimmi! il centurione ti ha anche detto da chi furono impartiti gli ordini che deve eseguire?

— L'ordine è firmato dall'imperatore, ma per espressa volontà dell'imperatrice, che ti odia. Fuggi, per Giove, fuggi. Le guardie pretoriane arrivano! un ritardo d'un'ora può perderti e per sempre!

— E tu sei ben certo, continuò Severo sorridendo, che l'imperatore, l'antico prefetto di palazzo, l'assassino di Caracalla mi abbandoni, senza difesa, all'odio di Nonia Celsa?

— Ne sono sicuro. Fuggi, salva la tua testa.

— E dici che l'ordine è segnato di mano dell'imperatore?

— La stessa imperatrice ha dettato il decreto al suo segretario e Macrino ha posto il suo sigillo ai piedi del decreto.

— Zitto, sclamò Severo, poco preoccupato del pericolo che lo minacciava, odo grida che annunziano l'arrivo dell'imperatore. Aspetta: il popolo aggiunge al suo nome quello dell'imperatrice! Non odi? il popolo grida: «Salute a Nonia Celsa, alla bella, all'eterna sovrana di Roma». Affemia, che questi due ultimi epiteti mi sembrano un po' arrischiati.

— Disgraziato! tu giuochi pazzamente la tua testa!

— Io invece la salvo, rispose tranquillamente Severo. Quinto Ovilio, continuò quindi, ho un impor-

tante servigio da chiedere alla tua amicizia. Và sul monte Aventino: nella parte più solitaria troverai la casa di certo Catullo: gli mostrerai quest' anello e gli dirai che venga immediatamente con sua madre e le due donne che ho affidate alla sua ospitalità, alla porta del terzo *vomitorio* del teatro. Aggiungerai che il gladiatore raccomanda alla fanciulla di portar seco Psylla e nasconderlo in seno. Va, amico mio, e vivi tranquillo sul mio conto. Io non sono di quelli che si lasciano abbattere da un pericolo e temono una lotta col destino.

Il console non si era ingannato. L'imperatrice, sostenuta da due robuste schiave, prendeva posto nella loggia del teatro, riservata all'imperatore Macrino.

Il popolo applaudì con entusiasmo l' arrivo di Nonia Celsa, che credeva moribonda. Staccandosi dalle schiave, e in piedi, rispose con un sorriso ed un saluto della mano all'accoglienza entusiastica degli spettatori, poscia sedette con grazia e maestà sui cuscini coperti di porpora che ornavano la tribuna.

Mentre ciò avveniva l'ex-prefetto Macrino scriveva in fretta sopra un pezzo di *papiro* queste tre parole: « *Cave et fuge* » e ordinava ad uno de' suoi schiavi di portare quel biglietto al console Pilumno Severo.

Lo schiavo s' inchinò rispettosamente e mostrò il console che si avanzava verso la tribuna.

L'imperatore, per un senso di compassione, gli andò incontro.

— Guardati e fuggi! « *Cave et fuge!* » L' imperatrice ha giurata la tua perdita: fuggi, ripetè rapidamente a voce bassa.

Severo sorrise.

— Io so tutto, rispose freddamente. Un centurione alla testa di trenta soldati della pretoriana, mi attende alla porta del teatro, sotto pretesto di condurmi sopra una nave nelle Gallie. Una volta a bordo e prigioniero, si entrerà nel primo porto romano e segretamente sarò assassinato. L'imperatore ha già segnato il decreto.

— Io ho obbedito alla donna fatale che tiene nelle sue mani il mio destino. Fuggi dunque, poichè conosci il pericolo.

Pilumno Severo sorrise ancora sdegnosamente.

— Pilumno non è un vile, esso non fugge il pericolo, ma lo affronta. È dovere sacro del console d'andare ad inginocchiarsi dinanzi all'imperatrice: permetti al console d'adempiere al suo dovere.

Terminando queste parole, Severo salì tranquillamente i gradini che conducevano alla parte della tribuna imperiale, riserbata a Nonia Celsa.

La tribuna era divisa in due compartimenti: uno riserbato all'imperatore, l'altro esclusivamente destinato all'imperatrice ed alle sue schiave.

Da lontano la magrezza dell'imperatrice e l'aspetto cadaverico perdevano molto della loro schifosa realtà. Le ornatrici, a forza d'arte, di bianco e di rosso, d'unguenti e di cosmetici, erano riuscite a darle un aspetto fittizio, che non mancava d'effetto e di maestà. Il suo medico greco stava nascosto dietro una cortina di porpora, attraverso la quale, per mezzo di due fori abilmente disposti, poteva sorvegliare l'imperatrice, e correre all'istante in suo aiuto, se uno degli svenimenti a cui andava soggetta l'avesse colpita.

Quand'ella udì risuonare sui gradini della tribuna i fasci dei littori che precedevano il console, trasalì, e malgrado i cosmetici che le coprivano le guance, il medico Cleopante notò la contrazione dei lineamenti. Allora trasse dal seno una boccetta e l'aprì, tenendosi sempre pronto a servirsene, ove i sintomi che notava in Nonia Celsa fossero divenuti più allarmanti. Pilumno Severo si avanzò senza turbamento, senza agitazione e compiè i doveri dell'etichetta con una grazia estrema.

L'imperatrice gli porse la mano a baciare: egli la sfiorò colle labbra e mormorò a bassa voce e in modo da esser udito soltanto da Nonia Celsa, cinque parole che, com'è noto, erano la formola sacramen-

tale dei gladiatori quando scendevano nell'arena: «*Ave imperatrix, moriturus te salutant!*»

A queste parole gli occhi dell'imperatrice scintillarono, e si alzò con movimento di sorpresa e di collera.

— Una mia parola, riprese con serenità il console, farà rivocare questo decreto. La mia imperatrice non solo confermerà il mio grado di console, ma mi accorderà due milioni di sesterzi per ricomprare il patrimonio della mia famiglia, troppo compromesso dalle dissipazioni della mia gioventù.

— Metti un termine a queste buffonate, gridò l'imperatrice indignata per tanta franchezza. Scendi dalla tribuna o ti faccio scacciare.

Severo, invece di obbedire, si chinò verso Nonia Celsa e le mormorò alcune parole all'orecchio.

Il medico Cleopante accorse immediatamente, perchè l'imperatrice era svenuta. Avvicinò la boccetta per farla respirare alla sua padrona. Pilumno se ne impadronì e prestò egli stesso le cure necessarie a Nonia Celsa, in modo che nessuno in teatro potè accorgersi del suo svenimento. Quando si riebbe i suoi occhi cercarono il console.

— A te il consolato a vita, ella esclamò: a te i due milioni di sesterzi, se dici il vero e mi dai la chiave di questo segreto. Prendi, ecco un anello che ti aprirà l'accesso nel mio palazzo a tutte le ore. Quanto al decreto che ti condanna, va tu stesso a lacerarlo nelle mani del centurione a cui fu affidato. La vista di quest'anello basterà perchè egli obbedisca. Io ti aspetto dopo lo spettacolo del teatro.

Severo Pilumno scese dalla tribuna imperiale. Quinto Ovilio lo aspettava con ansietà alla porta esterna. Senza nulla dire all'amico, lo prese per mano e si avviò alla loggia riservata al Senato ed ai consoli. Un corpo numeroso di guardie pretoriane aveva già occupati gli accessi. Il centurione, colla

spada alla mano, si avanzò verso Pilumno: questi gli presentò l'anello dell'imperatrice: il centurione s'inchinò. Pilumno gli prese dalle mani il decreto imperiale, e volgendosi a Quinto Ovilio stupefatto, gli disse sorridendo:

— Nonia Celsa mi ha promesso due milioni di sesterzi per pagare i debiti che ho contratti nella mia gioventù.

— Tu sei matto o sei un mago, rispose Ovilio.

— Nè l'uno, nè l'altro, amico mio. Io sono un uomo di forza e d'intelligenza, ecco tutto... Ascolta. Tu mi sei stato fedele ed affezionato, cosa rara nell'età della corruzione in cui viviamo. Che desideri tu? Parla, e se non posso appagare oggi i tuoi voti d'ambizione, domani e forse fra poche ore mi sarà facile soddisfarli. Tu che per me hai esposta la vita, affrontando l'ira dell'imperatrice, mentre la delazione è un onore a Roma, mentre il tradimento e la viltà sono le virtù dei patrizii... parla, che cosa posso fare per te?

— Una cosa, mio console, replicò Ovilio.

— Quale? domandò Severo.

— Dimentica il servizio che ti ho reso.

— E perchè?

— Perchè, soggiunse Ovilio, il servizio reso ad un amico, spesso si tramuta in offesa quando quest'amico raggiunge il potere.

Il console Severo comprese la nobiltà dei sentimenti del giovine cavaliere: scosse sorridendo il capo e rientrò nella tribuna che stava dinanzi a quella dell'imperatore. Quinto Ovilio, che lo seguiva collo sguardo, lo vide calmo affacciarsi al parapetto della loggia per godere dello spettacolo ed abbracciare di un solo sguardo la magnificenza ed il movimento che presentavano il teatro ed i 40,000 spettatori riuniti sulle gradinate.

Due grandi portici decoravano quel magnifico teatro: uno sul davanti, l'altro sulla scena. Quest'ultimo serviva ai direttori per radunare il coro prima di presentarlo

sulla scena, ed al popolo per ripararsi, nel caso che un improvviso acquazzone interrompesse la rappresentazione.

Bellissime statue, opere dei più celebri scultori, animavano l'architettura dell'edificio. Fra le migliori si ammiravano, intorno al teatro, le quattordici nazioni, lavoro prezioso dovuto allo scalpello di Coponio: più lontano, sopra una porta di marmo, sorgeva la statua di Pompeo, a' cui piedi Cesare fu assassinato, e che Augusto aveva fatto trasportare dalla curia, ove prima si trovava.

La forma interna del teatro rappresentava un emiciclo perfetto, intorno al quale giravano gradini di un piede ed un palmo almeno d'altezza, e larghi circa due piedi. Ogni sette gradini ve n'era uno più largo degli altri, e questo formava una specie di pianerottolo chiamato *præcintio*, e serviva per mantenere libera la circolazione. I *præcintii*, ai quali si accedeva col mezzo di larghe porte, dette *vomitorii*, comunicavano tra loro per mezzo di scale poste a eguale distanza l'una dall'altra, e che segnavano altrettanti raggi corrispondenti al punto centrale dell'emiciclo. Esse si dividevano in sette grandi sezioni, di cui ciascuna, avendo la forma d'un cono, riceveva il nome di *cuneus*.

All'altezza del secondo pianerottolo, questi cunei si suddividevano in due parti per mezzo di nuove gradinate, le quali raddoppiavano i mezzi di circolazione nelle parti più larghe.

Dietro i gradini superiori si trovava un portico coperto, innalzato al doppio scopo di coronare con eleganza l'edificio, e d'impedire, secondo le leggi dell'acustica, che le voci degli attori si disperdessero al di fuori.

I gradini inferiori non arrivavano sino al suolo: essi cominciavano da un rialzo o *podium*, alto cinque piedi circa, che racchiudeva la parte rimasta libera, in mezzo all'emiciclo, tra il teatro ed il proscenio e che si chiamava *orchestra*.

Il teatro propriamente detto, era costituito da tutta la parte riserbata agli spettatori. Il suo nome, già lo abbiamo detto, proveniva del verbo greco θεαομοὶ, che significa guardare. Qualche volta lo s'indicava anche col nome di *caveà*.

Si giungeva all'*orchestra* per mezzo di porte situate alle ali dell'emiciclo ed ai diversi pianerottoli a mezzo di comunicazioni esterne.

Proprio alla linea diametrale dell'emiciclo cominciava il *proscenio,* luogo dove gli attori recitavano le loro parti. Il *proscenium* o *pulpitum* era elevato, per facilitare la vista dei giuochi agli spettatori dell'*orchestra,* ma la sua elevazione non oltrepassava quella del *podium.* A ciascuna delle estremità laterali dalla parte del teatro erano collocate due piccole are: una, quella a sinistra, era sempre consacrata alla divinità in cui onore si davano gli spettacoli: l'altra, a Bacco, quando si rappresentavano tragedie: ad Apollo, se si recitava una commedia.

L'alta muraglia della scena racchiudeva in tutta la sua lunghezza il *proscenium,* poco profondo. Questa muraglia nella parte superiore si riuniva al portico che incorniciava il teatro e formava una costruzione solida, composta di parecchi ordini d'architettura sovrapposti, decorati di colonne, di frontoni, di nicchie, di statue, in fine di tutte le ricchezze dell'arte architettonica. In essa si praticavano tre porte, che il giorno delle rappresentazioni venivano ornate di ghirlande e di ricche stoffe.

Nel palco scenico stabile, la porta di mezzo si chiamava *porta reale,* essendo la più decorata di tutte. Essa serviva sempre d'entrata al *protagonista* della rappresentazione: le altre due erano riservate ai personaggi secondarii. A destra ed a sinistra della muraglia, nel fondo, ne sorgevano altre due, in cui erano praticate altre due porte, una delle quali lasciava credere si venisse dal foro e l'altra dalla campagna. Dietro queste porte sorgevano colonne triangolari, giranti sopra un perno e diversamente

decorate in ciascuna faccia perchè servissero a tre generi di decorazioni, tanto per la tragedia che per le farse e le commedie. La decorazione per le commedie e farse rappresentava delle case, delle strade od una piazza pubblica: quella delle tragedie atrii, palazzi od il vestibolo del Senato; se nelle rappresentazioni avevano parte le ninfe, i satiri od i pastori, allora la scena aveva l'aspetto di foreste, di grotte, di montagne, di siti agresti e di giardini. Per lungo tempo le decorazioni della scena furono composte di semplici telai, che non erano tampoco colorati. L'anno 154 Claudio il bello fece ornare la scena di pitture, eseguite con tanta verità che, a quanto si narra, dei corvi, ingannati dal talento del pittore, si gettarono sulla tela, su cui stava dipinto il tetto d'una casa, scambiandolo per quello d'un vero fabbricato.

Trent'anni dopo C. Antonio mostrò al pubblico una decorazione d'argento, Petrejo una d'oro, Quinto Catulo una d'avorio. Si prendevano in prestito dai ricchi oggetti d'arte preziosi per adornare la scena durante gli spettacoli; si variava la decorazione, moltiplicando i prestiti, in modo da prolungare a due o tre giorni la loro esposizione.

Più tardi l'ambizione non si limitò ad ornare la scena con decorazioni magnifiche, variandole da un giorno all'altro; volle che cambiassero sovente durante le rappresentazioni e che i cambiamenti avvenissero alla presenza degli spettatori. Si deve ai Luculli quest'invenzione straordinaria e ne fecero la prova negli spettacoli dati quando furono creati edili. Nulla di più sorprendente di queste magiche decorazioni. Le manovre si eseguivano fuori di vista degli spettatori, ed i scenarii salivano o scendevano col mezzo di contrappesi; un capo, chiamato *dux* dei lavori del teatro, aveva la responsabilità e dirigeva tutti i movimenti.

Si operavano due specie di cambiamenti a vista: il *versilis* metamorfosava completamente ed istanta-

neamente tutte le decorazioni: il *dutilis* spingeva solamente a destra od a sinistra le medesime decorazioni.

Si eseguivano anche dei voli aerei, e gli dei o gli eroi; trasportati, per mezzo di una macchina, chiamata *pegma*, ovvero sollevati in maniera invisibile da un'altra macchina, detta *grus*, si presentavano al *proscenium* con tutto il prestigio delle divinità dell'olimpo. Finalmente i scenari di fondo si spiegavano dal basso in alto e sparivano dal di sotto del palco.

Compiuta la descrizione dell' elegante teatro di Pompeo, riprendiamo la nostra narrazione.

La folla, che stava a disagio sulle gradinate ed occupava per quella straordinaria occasione anche i *precintii*, si agitava e chiedeva, facendo scoppiettare le dita, che si cominciasse la rappresentazione. I *disegnatori*, incaricati di collocare gli spettatori e mantenere l'ordine, non riescivano a reprimere l'espressione del malcontento generale. Invano essi alzavano la bacchetta bianca e indicavano i più turbolenti; questi, invece di parere vergognosi di una pubblica riprensione, divenivano più clamorosi. I raggi del sole, che trovavasi allora al mezzogiorno, non davano incomodo a quella immensa riunione di cittadini, e ragione alla loro importunità. Un grandioso velario, tenuto disteso col mezzo delle corde ed assicurato ai pali piantati intorno al coronamento dell'edificio, impediva al calore di scendere troppo vivo sino agli spettatori. Questo velario era di seta azzurra, seminato di stelle d'oro. Nel mezzo si ammirava un disegno ricamato all'ago, rappresentante Macrino in atto di guidare una quadriga.

Soldati di marina, mercè ingegnose macchine, agitavano dolcemente il velario, in modo che producesse l'effetto d'un gigantesco ventaglio. Finalmente parecchi fanciulli, addestrati nell'arte difficile degli acrobati, tenevano in mano inaffiatoi d'oro e correndo sopra corde distese da un punto all'altro del teatro e dondolandosi su fili di ferro, che appena si

vedevano, spruzzavano gli spettatori d'un'acqua profumata tinta di rosa, e che lasciata cadere da tale altezza arrivava sulle loro teste come una leggera nebbia. Questo vapore rinfrescante si componeva di una infusione di zafferano di Slesia mescolato con balsamo.

Tutto ad un tratto gli strumenti musicali cominciarono a suonare e s'intese il rombo d'un tuono artificiale, prodotto col mezzo di ciottoli chiusi in vasi di bronzo, che si facevano rotolare dietro la scena, sul palco. Anche questa invenzione si doveva a Claudio il bello.

Allora i gridatori pubblici si alzarono per intimare silenzio e come per incanto le voci che scambiavano parole impazienti, le dita che scoppiettavano con rumore simile alla gragnuola si spensero, come un temporale che si allontana. Quando non si udì più che il rumore del tuono e dell'orchestra, una tela, sospesa tra gli spettatori e la scena, si abbassò ad un tratto e disparve tirata da macchine invisibili.

Nel tempo stesso apparve sulla scena un attore, vestito d'un ricco costume greco, che salutò il pubblico a tre diverse riprese, camminando su trampoli avvolti in finte gambe, colle braccia allungate da grandi maniche, in fondo alle quali erano appiccicate finte mani, col volto coperto da grossa maschera, colla bocca spalancata. Quantunque la sua statura fosse quasi doppia dell'ordinaria, perduto nella vastità della scena, pareva piccolo agli spettatori.

Terminati i saluti, cominciò un discorso in versi, nel quale disse ch'egli si chiamava il *prologo* e che in quel giorno si doveva rappresentare l'*Assedio di Troja*. Tracciò in breve l'argomento dello spettacolo, salutò di nuovo e si ritirò.

Tosto cominciò l'*Assedio di Troja.*

Era una specie di pantomima, nella quale gli attori si esprimevano con gesti, accompagnati da una musica, drammatica o sentimentale, secondo la scena che si riproduceva. Questi attori, per esprimere i di-

versi sentimenti che scaturivano dalla moltiplicità delle peripezie svolte nella rappresentazione, volgendo un poco la testa con grande abilità, cambiavano di maschera senza che il pubblico se n'accorgesse.

Questo perfezionamento adottato per la prima volta sostituiva il metodo sin allora usato, che consisteva nel dipingere sopra un profilo della maschera il dolore, e sull'altro la gioia. La maschera cambiava di profilo, secondo l'esigenza della produzione.

Non si era nulla trascurato per riprodurre fedelmente i fatti più salienti dell'epopea cantata da Omero. Si videro a comparire sulla scena il vecchio Priamo, il prode Ettore, Andromaca, Elena, Paride, le mura di Troja, il campo dei greci, e la tenda di re Menelao. Ma ciò che produsse maggiore impressione sugli spettatori fu l'arrivo di un gigantesco cavallo di legno. Con sorpresa ed entusiasmo generale si vide la macchina avvanzarsi sulla scena ed arrestarsi immobile un quarto d'ora. Intanto che i trojani, non curanti del *timeo danaos et dona ferentes*, circondavano la strana figura, e Laocoonte, col giavellotto batteva i fianchi sonori del colosso, tutto ad un tratto, serpenti, imitati con arte somma, allacciavano nelle loro spire la vittima del fato e la soffocavano coi suoi due figli.

Finalmente i trojani, dopo avèr operato una breccia nelle mura, introdussero il cavallo di legno nella città e si ritirarono per abbandonarsi al riposo.

Allora si videro aprirsi i fianchi del colosso e tremila soldati sgusciare ad uno ad uno da quella macchina di guerra. Essi andarono a schierarsi a destra ed a sinistra del proscenio. Il popolo, che li contava, batteva le mani e si abbandonava in mille modi all'ammirazione ed all'entusiasmo.

Al termine dello spettacolo, seicento muli, carichi delle spoglie della città distrutta, sfilarono sulla scena in mezzo agli applausi degli spettatori.

Durante questo tempo Catullo e sua madre, accompagnati da Calpurnia e da Leucothee, prendevano

posto nella platea, in quella parte in cui Quinto Ovilio li aveva condotti, mostrando ai *disegnatori* l'anello d'oro del console Severo.

Catullo e Mamurzia volsero il capo, senz'affettazione, poco curanti di quello spettacolo e assorti in più gravi meditazioni. Calpurnia non si occupava che di sua figlia, non vedeva che lei. Leucothee invece, tanto giovine, non tardò ad essere soggiogata dall'interesse che le ispirava lo spettacolo che per la prima volta si offriva a' suoi sguardi. Essa ammirava ingenuamente il lusso spiegato sulla scena ed era tentata a prendere per realtà le brillanti fazioni di quegli eroici avvenimenti.

Quand'ella vide i greci scalare le mura di Troja, impadronirsi della città, saccheggiarla e spargere da ogni parte la rovina e la morte, sgozzare i padri sotto gli occhi dei figli, condannare al servaggio le donne, i suoi occhi si empirono di lagrime, perocchè l'infelice ricordava la sua patria e le sventure che poco prima l'avevano colpita. Mentre era assorta in quei tristi pensieri, e la mente vagava in più lontane regioni, non si accorse che i mimi interrompevano l'azione per volgersi, come attratti da un fascino, verso la parte del teatro che Leucothee occupava colla madre ed i suoi amici.

Un mormorio di sorpresa e di spavento si udì fra gli spettatori che guardavano nella stessa direzione. Finalmente, più rapido del lampo, un centurione, colla spada sguainata, si lanciò verso la fanciulla. Per un movimento istintivo di paura, questa portò le mani al petto, come per proteggerlo contro il ferro, mentre sua madre, con un manto, le copriva le spalle.

La giovane numidiana comprese allora la causa di tanta sorpresa nei mimi e negli spettatori.

Macrino imperatore, la cui tribuna stava di faccia al posto occupato da Leucothee, trasalì vedendo Calpurnia, che credeva lontana da Roma, seduta tra gli spettatori. Riconobbe anche sua figlia e, vedendola

esposta in tal modo agli sguardi del popolo e forse anche a quelli della sospettosa imperatrice, presentì una sventura. Pensò allora che Severo, suo confidente, per salvare la vita, aveva tradito il suo segreto, e questo timore divenne certezza, quando scorse lo schiavo mauritano del console, a pochi passi da Leucothee. Mentre teneva gli sguardi fissi sulla fanciulla, ad un tratto vide la testa d'un serpente alzarsi vicino alla faccia di Leucothee, e stringere co' suoi nodi il collo della bella numidiana.

L'imperatore non potè trattenere un grido e spaventato stese la mano verso Leucothee. Tanto bastò perchè tutti si volgessero verso la fanciulla che Macrino indicava con tanta costernazione.

La vista dello strano spettacolo che allora apparve, non era tale da rendere meno viva l'attenzione e la curiosità della folla. Quest'attenzione e questa curiosità accrebbero a doppio quando si vide la giovine numidiana difendere il rettile contro la spada del centurione, coprirlo colle sue braccia e nasconderlo in seno. Gli uni gridavano al prodigio e domandavano che si facesse un sacrificio ad Esculapio, che si mostrava sotto l'aspetto favorito al popolo romano; altri accusavano la fanciulla dal colore abbronzito, di voler esercitare i suoi malefici nella città sacra e la chiamavano maliarda, degna del carcere e del rogo. La stessa imperatrice, uscendo dall'abbattimento profondo che le cagionava la fatica di assistere allo spettacolo, s'informò dell'avvenimento che destava tanto rumore nel teatro. Alle prime parole del medico si volse verso la tribuna del Senato; i suoi sguardi s'incrociarono in quelli di Severo e comprese tutto. Quello sguardo scambiato tra Nonia Celsa ed il console era la condanna dell'imperatore. Rivoltasi al suo medico diè ordine che le conducessero dinanzi la numidiana ed il serpente. Catullo, che presentiva una sventura, volle approfittare del disordine per far uscire Calpurnia e Leucothee dal teatro e sottrarle agli applausi ed ai sarcasmi della folla, ma lo schiavo

negro di Severo gli sbarrò la via, e la fanciulla dovette obbedire agli ordini dell'imperatrice.

L'ambizioso Pilumno Severo, per mantenersi in carica ed avere i due milioni di sesterzi, aveva vilmente venduto all'imperatrice il segreto del suo benefattore e padrone.

CAPITOLO XIII

—

La musica presso i romani all'epoca degli imperatori.

La musica, quando i romani conquistarono la Grecia, seguì le fasi della letteratura drammatica. Le arti e le scienze erano di preferenza coltivate dagli schiavi, dai liberti e dagli stranieri. Giulio Cesare fu il primo che chiamasse in Roma musici e poeti di grido, e tanto se li affezionò, che alla sua morte gettarono sul rogo gli strumenti, i ricchi abiti e gli oggetti preziosi in segno di lutto e di riconoscenza. Però le solennità musicali avevan ridestato nei romani la smania per le grandi rappresentazioni. Di ciò ne fa fede il *poema secolare* d'Orazio, un vero oratorio, nel quale cantavano otto cori di fanciulle, di fanciulli e di popolo e due a soli d'un fanciullo e d'una fanciulla. Se si aggiunge l'effetto prodotto da cento strumenti a fiato ed a corda, si comprenderà l'entusiasmo sollevato da questi canti, i cui ritmi variati davano a ciascuno un colore diverso, mentre poi, per effetto della tonalità, si riunivano in un'idea generale, la quale costituiva l'unità estetica.

Gli artisti greci sorpresero i romani coi miglioramenti che introdussero nel teatro. Ma se Cesare incoraggiò la musica, il sanguinario Tiberio colpì di ostracismo tutti coloro che a codesta nobile arte si dedicavano, e lo strano decreto ebbe vigore sino a che Nerone assunse le redini dell'impero.

Nerone, e in ciò tutti gli storici sono concordi, sin da fanciullo si era dedicato con passione allo studio della pittura, della scultura e della musica. Scriveva dei versi e li cantava, e la sua voce, sebbene velata, era simpatica quando non la forzava. Smanioso di farsi udire, e un po' solleticato dal suo maestro Terpno, il più abile della sua epoca, andò a Napoli, e quantunque durante lo spettacolo una terribile scossa di terremoto facesse fuggire dal teatro gli spettatori, egli continuò tranquillamente a cantare sino alla fine.

I successi di Napoli e di Roma l'invogliarono a fare un viaggio in Grecia, per farsi decretare il premio della poesia e della musica. Un tal Tarsi, oriundo dell'Epiro, era così celebre che minacciava contendergli il primato: i cortigiani di Nerone lo uccisero, e in questo modo l'imperatore ottenne la corona del canto. Si sa che nel suo maestoso palazzo si vedevano mille ottocento corone portate dalla Grecia, e che segandosi la gola le sue ultime parole furono: « il mondo perde un grande artista ». Strano fenomeno questo mostruoso connubio del delitto, dell'ipocrisia e dell'arte! Ad ogni modo il suo breve regno segnò una delle più splendide fasi della musica in Italia.

Uno dei primi atti di Galba, suo successore, fu di mandare in bando tutti i cantanti ed i suonatori che si trovavano in Roma. Vespasiano però, più mite, riparò l'ingiustizia del soldato-imperatore e, quantunque noto per la sua proverbiale avarizia, ricompensò generosamente i poeti ed i musici. Tito e Domiziano cantavano con buon gusto ed amavano molto la musica; anzi Domiziano, che successe a Tito, stabilì un concorso di musica e poesia, ch'egli stesso presiedeva con pomposa solennità. Ai tempi di Trajano, che favoriva le arti, le lettere e le scienze, fiorirono Tacito, Plinio il giovane, Plutarco e molti distinti cultori della musica.

Plutarco voleva che lo studio della musica prece-

desse quello della filosofia, perchè, secondo i suoi precetti, la musica conduceva « quasi per mano » quelli che desideravano studiare la filosofia.

Per il corso di due secoli la musica si arricchì di molte opere teoriche, poche delle quali giunsero sino a noi. Vitruvio fu il primo autore latino che abbia scritto sulla musica dei greci ed il solo che abbia caldeggiato le teorie d'Aristossene. Didimo, Gaudenzio, Aristide, Quintiliano, Teone da Smirne, Claudio Ptolomeo erano tutti seguaci di Pitagora.

Ptolomeo, che fra le tante innovazioni introdotte nell'insegnamento della musica, volle che si cominciasse la *gamma* dalla nota grave, contrariamente all'uso di cominciarla dall'acuta, non venne meno alle tradizioni secolari, di unire cioè la musica all'astronomia, e consacra anche quattro libri all'astrologia giudiziaria, sotto il titolo di *Tetrabilione*.

In quest'epoca videro la luce anche gli scritti di Ellieno, che aveva fatto degli esperimenti quasi completi sul moto vibratorio delle corde sonore, vero punto di partenza della teoria razionale della musica.

Sotto il regno illustre dell'imperatore Marco Aurelio, la musica pervenne all'apogeo della sua grandezza. I musici Armonide, Ippia, Poliprepone ed Ismenio erano citati come i più celebri che avessero avuto la Grecia e l'Italia.

Armonide vinceva i suoi rivali nell'espressione e nel carattere appassionato che dava a ciascuna tonalità. Egli si accompagnava colla cetra alla perfezione e modulava il canto con arte corretta, sia nelle gamme che nei gorgheggi e nella melopea.

Lo storico Luciano, parlando della bella Pantea, la favorita di Marco Aurelio, così si esprime:

« La sua voce, d'una perfetta intonazione, non è
« nè grave, nè acuta: è un organo soave, delizia le
« orecchie ed il fascino delle sue parole lascia nel-
« l'anima un'espressione dolce, come il miele.

« Se tu, Licinio, senti a cantar questa donna in-
« comparabile, ti sarà facile comprendere quale do-

« veva essere il potere delle sirene. Ti parrà di udire
« Melpomene o Calliope, dalle quali ebbe le lezioni
« e ne possiede le grazie e le seduzioni ».

Luciano scriveva anche che « non basta conoscere
« a fondo la musica, ma che il cantore deve esser
« capace di scuotere, a suo talento, le diverse pas-
« sioni, come appunto faceva Timoteo, il quale, colla
« venustà delle sue note riusciva ad acquietare la
« collera di Alessandro il Grande e gli ridonava la
« calma e la tranquillità ». Dai precetti di Luciano
si può apprendere che i musici, all'epoca sua, conoscevano l'arte di scrivere per le voci: che le melodie erano improntate d'un lirismo all'altezza delle parole, e che i cantori possedevano un metodo perfetto ed una rara abilità d'esecuzione.

In quanto alla musica per gli spettacoli dei teatri, sappiamo che usavasi una specie di sinfonia o preludio prima di cominciare la rappresentazione. Flacco, liberto di Claudio, aveva scritto la musica per le commedie di Terenzio e nel *Carnefice di sè stesso,* imitò la musica d'un lavoro greco di Menandro. Per eseguire questi preludii usavano molti e diversi flauti. Vi erano quei dritti, con suoni gravi per le composizioni serie: quelli storti o acuti per i soggetti comici; se il genere delle commedie era misto, si adoperavano flauti dritti e storti.

CAPITOLO XIV.

—

La musica nel Medio Evo.

I barbari, invadendo l'Italia e la Grecia, incendiando e devastando, seppellivano fra le macerie delle debellate città, le arti, le lettere e le scienze. L'epoca dell'oscurantismo e del decadimento si avvicinava e le tenebre spegnevano le faci della civiltà greca e latina. L'imperatore Teodosio, aizzato dalle mene dei vescovi d'Oriente, sopprimeva i giuochi olimpici, e la maestà dei concorsi veniva coperta dall'oblio. In tanto buio, quali meteore, apparvero quei fulgidi astri di Gian Grisostomo e Gregorio Nazianzeno, che ammisero nella liturgia i canti sacri, accompagnati dall'organo. Ambrogio, primate della chiesa milanese, ne segue l'esempio e crea un nuovo rito, che vien detto *ambrosiano*. L'organo adottato nella liturgia era una trasformazione di quell'*idraulico*, del quale parlano Giuliano l'apostata ed il poeta Claudio. Quest'ultimo narra che Senocrate restituì la salute del corpo e dello spirito ad un pazzo, facendogli udire il suono armonioso dell'organo. Gregorio Nazianzeno si può, a buon diritto, chiamare riformatore, perchè ripudiando le dottrine di Ptolomeo, compose un nuovo antifonario cogli inni di Davide e di Salomone. Questi inni cantati prima dagli ebrei, erano stati introdotti dagli apostoli nel canto fermo.

Mallio Teodoro sostiene che vi furono aggiunte

canzoni greche, tolte ai grandi misteri di Cerere Eleusine, il cui tempio era stato edificato da Pericle. Sia ciò vero o falso, esiste il fatto che nel 596 il monaco Benedettino Gregorio fu incaricato dal pontefice di divulgare il nuovo antifonario nella Gallia e nella Gran Brettagna, per stabilire un'unità di culto.

Svènturatamente gli Arabi, comandati dal feroce califfo Omar, distrussero dal 638 al 640 i principali monumenti religiosi ed abbruciarono la splendida biblioteca di Tolomeo, nella fiducia di trarre alla loro fede i cristiani e gli ebrei. Non vi riuscirono. Dopo gli Arabi, l'imperatore Costante, Alarico, Genserico e finalmente la setta degli iconoclasti, protetta da Leone III, compiron l'opera della distruzione. L'anarchia non cessò che nell'842, sotto Michele III, e nei secoli XI e XII si videro a comparire le opere di Michele Psello, del Brieno e di Giorgio Pachimero, gli ultimi greci che scrissero sulla musica: e da queste opere è facile convincersi che i greci conoscevano perfettamente le regole dell'armonia, ma non l'usavano nelle voci per ragioni estetiche, perchè volevano che la musica aggiungesse forza alle parole: e secondo la loro teoria la musica vocale, scritta per molte parti, produce un effetto assolutamente contrario e l'interesse si svolge tutto sul procedere armonico dei suoni.

Il vero riformatore della musica fu il monaco benedettino Guido d'Arezzo. Viveva nell'abbazia di Pomposa, nel ducato di Ferrara, ed era maestro di cappella del suo convento. È a Guido che si deve il nome dato alle sei prime note musicali: *do, re, mi, fa, sol, la,* nomi presi dalle parole con cui comincia l'inno sacro dedicato a San Giovanni. Egli ammise con Tolomeo, sette tonalità per il canto fermo e le indicò colle lettere *A. B. C. D. E. F. G.* collocate in testa a quattro linee nere, sulle quali tracciò la sua musica. Immaginò anche le chiavi di *do,* di *fa* e di *sol,* per mantenere le note nei limiti di queste tonalità. Le teorie di Guido recarono notevoli miglioramenti

nell'insegnamento della musica vocale, e quando il papa Giovanni XIX l'impose a tutta la cristianità, lo studio dell'armonia divenne generale, come l'uso dell'organo nelle chiese, e si adottò il sistema di scrivere le note sopra una divisione di quattro righe, con punti collocati sulle righe stesse.

Gafforio immaginò di sostituire ai punti il nome delle note, ma questo tentativo non piacque: si pensò poscia di tracciare tante linee quante erano le note: ma finalmente si accettò la divisione di cinque righe e si adottarono le tre chiavi di *do*, di *fa* e di *sol*.

Dopo il Guido vi furono altri riformatori, quali il Francone, Giovanni di Muris, canonico di Parigi, Marchetti di Padova, Giovanni Veroli di Agnano, Giovanni Hothobi ed altri. Il modo di scrivere le note che prevalse fu quello di Giovanni Muris, che insegnò anche la maniera d'indicare i *diesis*, i *bemolli* ed i *bequadri*.

Però due secoli dopo che il monaco benedettino aveva fatto così mirabili scoperte, si trovò più naturale abbandonare il suo sistema esacordale e ritornare alle ottave successive dei Greci. Per questo fatto si dovette dare un nome alla settima nota della scala, e fu il nome di *si*, formato colle prime lettere del *S*ancte *I*oannes, che prevalse. Brassato pretende che tal nome sia stato trovato da Lemaire: i Belgi dicono che fu dato da Vander Putlen, ma il padre Marsenne, lo storico più degno di fede, lo attribuisce a Gilles Grandpan di Sens.

Lo studio della musica sacra in Francia, quantunque già favorito da Clodoveo, non cominciò a popolarizzarsi che nel sesto secolo, quando cioè il monaco Gregorio fece conoscere l'antifonario romano.

Però la musica nelle chiese si cantava ancora senza l'accompagnamento dell'organo, e solo nel 757 uno di questi strumenti fu offerto al re Pipino lo zoppo, dall'imperatore Copronimo. Il re lo fece collocare nella chiesa di santa Cornila e lo storico Fauchet narra, che fu tale la meraviglia destata da quel

suono, che molte persone svennero, ed una dama di corte, per la grande commozione, morì.

Pipino e Carlomagno domandarono al papa dei cantori che insegnassero la musica, e mercè questi maestri, pochi anni dopo, quest'arte s'insegnava nei monasteri e nei vescovadi.

L'invasione dei Normanni portò nelle arti e nelle scienze il lutto e la desolazione. Luigi il Grosso cercò riparare a tanta jattura, e sotto il suo regno le scienze e le arti fecero tali progressi, che la Francia, nel secolo XII, era riguardata come l'erede intellettuale della Grecia e di Roma.

Filippo Augusto amava molto la musica, e durante i convitti voleva si suonasse e si cantasse. I menestrelli ed i suonatori di violino, come gli altri corpi dello Stato, eleggevano il loro capo, e si cita il celebre Chamillon di Troyes, che aveva ricevuto lettere patenti di nobiltà da Filippo il Bello. I trovatori del nord, i poeti della Provenza ricordavano i celebri citeredi dell'antichità.

Una lunga serie di guerre civili, la smania irrefrenabile delle conquiste, troncarono il corso degli studii in Francia, e senza il concorso dei monaci e dei maestri del coro la scienza del contrappunto sarebbe caduta in oblio.

Il cardinale d'Amboise, ministro del re Luigi XII, favorì lo studio delle lettere e delle scienze: ma un vero progresso non si verificò che sotto Francesco I, il quale, malgrado i rovesci che lo colpirono, incoraggiò gli uomini d'ingegno, protesse le arti e si meritò il pomposo titolo di *padre delle lettere*, titolo che fece dimenticare le troppo spudorate galanterie che offuscarono il suo regno.

CAPITOLO XV

—

Il Teatro nei secoli XIII, XIV, XV sino al XVI.

Nei capitoli antecedenti, sommariamente, abbiamo discorso del teatro antico, mettendo a confronto i costumi dei Greci con quelli dei Romani. Colle prove più positive abbiamo, alla meglio, tentato di dimostrare a quale dei due popoli devesi lo sviluppo dell'arte scenica ed i gradi di progresso che ottenne, tanto presso l' una che presso l' altra nazione. Le nostre idee, oltre all'asserzione di essere state scrupolosamente attinte nelle cronache dei tempi, sono suffragate da storici episodii, che avranno, speriamo, convinto i nostri lettori della magnificenza degli spettacoli, della vastità dei teatri, e un po' anche delle carnificine che Nerone l'artista, il poeta, il citeredo offriva all'evirato popolo romano.

Ora, colla stessa concisione che ci siamo imposta e per non istancare i lettori con ripetizioni inutili, passeremo ad esaminare i progressi del teatro nei tempi a noi più vicini, e riunendo come in un fascio gli episodii e le fasi che lo accompagnarono attraverso i secoli medioevali, riusciremo all' epoca presente, nella quale si pretende sia giunto al suo massimo grado di perfezionamento, e, per incorniciare l'opera nostra, di volo parleremo anche di tutto ciò che è affine all'arte scenica, sia dal lato morale che materiale della medesima.

Se i lettori nostri lo rammentano, nella chiusa del Capitolo IX abbiamo accennato che nella storia del teatro si notava una lacuna durante i tempi delle invasioni, quando cioè disfacendosi là Roma pagana, la luce del cristianesimo faceva a poco a poco germogliare la novella civiltà. A prova della nostra asserzione, abbiamo detto che un principio di risveglio dell'arte scenica si era osservato, nella scoperta delle commedie scritte dalla monaca Rosvita di Gandersheim, su soggetti puramente cristiani, quantunque nel sceneggio e nella condotta arieggiasse Terenzio, del quale pare fosse fedele imitatrice.

È dunque incontestabile, che nel Medio Evo la prima scintilla dell' arte scenica sfolgorò in Italia. Basta leggere gli scritti di Apostolo Zeno, ed in essi troviamo che nell'anno 1243 in Padova e nel 1288 ad Udine nel Friuli, in occasione delle feste di Pasqua, si erano date in luoghi pubblici rappresentazioni spirituali.

Codeste produzioni, che in quell' epoca vertevano soltanto sulla nascita del Messia, la sua vita, passione e morte - sul martirio dei primi Apostoli della chiesa, scritte ora in versi ed ora in prosa, non ispiravano certo, nè pei concetti, nè per la forma la venerazione e non riuscivano a dare un'idea vera della nuova religione. Giovanni Gambini, scrittore veneziano, non certo tacciato di bigottismo, si limita a chiamarle una «profanazione».

Infatti tutte o quasi tutte erano costituite da un'accozzaglia di scene burlesche, a cui si dava il pomposo titolo di *Mistero:* e misteri erano realmente, perchè di rado si riusciva a comprendere lo scopo pel quale erano stati scritti, sebbene, prima che incominciasse la recita, sbucasse sul proscenio un attore, il *prologo* degli antichi, e ripetesse all'allegro uditorio, per filo e per segno l'argomento, allo scopo di render più facile la comprensione nel corso dello spettacolo.

Non di rado però avveniva che questo *prologo,* a

cui non dispiaceva vagare nell' azzurro dei cieli, o, per adoperare una frase artistica, andare a *soggetto,* si allontanava dalla sintesi dell'argomento per finire con una di quelle filastrocche, che più tardi nell'arte si chiamarono *pistolotti:* e in questi casi il pubblico, più proclive all' ilarità che al raccoglimento, scoppiava in omeriche risate ed applaudiva freneticamente il prologo, e questi, contento come una pasqua, curvato a mo' di parentesi, si rintanava fra le quinte della scena.

È necessario aggiungere che queste rappresentazioni, di genere più erotico che ascetico, nei giorni solenni del Natale, dell'Epifania e delle Pasque non erano ammannite al popolo in edifici chiusi, ma all'aria aperta o sulle piazze o dove il terreno offriva le maggiori comodità per mettere insieme quattro tavole, chiuderle con un tendone, tanto per la divisione degli atti che per nascondere agli sguardi del pubblico gl' istrioni, quando si vestivano per recitare quattro, cinque od anche sei parti nella stessa rappresentazione.

Certo che nei primi secoli del risveglio dell' arte scenica, salvo rarissime eccezioni, non vi era d'andar superbi sui cultori della nobilissima arte; Melpomene e Talia, più che devoti, contavano nelle loro fila saltimbanchi, ciarlatani d'ogni genere, nomadi tribù di vagabondi e fannulloni, che studiavansi di riprodurre sulle sconnesse tavole d' un palco improvvisato, i lazzi più sconci, le mosse più provocanti, le frasi le meno castigate allo scopo di divertire il popolaccio, che numeroso si radunava intorno alla baracca.

A quanto asserisce lo storico Brumaldi, soltanto verso la metà del secolo decimoterzo, Fabrizio, poeta bolognese, cominciò a scrivere tragedie volgari. Nel 1264 s'instituì in Roma la compagnia del *Gonfalone,* la quale doveva rappresentare, in certe epoche dell'anno, *i misteri della passione, la morte e la resurrezione.* A poco a poco andò dilatandosi la smania per gli spettacoli teatrali, e, secondo le cronache di

Giovanni Villani ed altri, nel secolo XIV furono ammessi, con certe restrizioni però, anche nella colta Toscana.

Il dotto Mussato scrisse due tragedie in latino, e in esse si mostrò fedele imitatore di Seneca. Vergerio tentò la commedia, ma fu molto inferiore agli scrittori greci e romani. I poeti provenzali, a cui Menandro, Terenzio e Plauto erano ancora ignoti, si provarono a tentare il loro genere, ma non vi riuscirono. Le loro commedie non erano che scene sconnesse, con personaggi non veri, un'orditura bastarda senza scopo e senza conclusione.

Verso la fine del decimoquinto secolo, in Parigi, pochi pellegrini venuti da Roma tentarono la rappresentazione delle opere sacre, e per un po' furono coronate da buon successo, quantunque fossero composte di cori e di cantilene più adatte alle salmodie delle chiese che per gli spettacoli teatrali. Ma il pubblico francese non tardò ad annoiarsi: gl'incassi scemarono ed i pellegrini furono costretti ad abbandonare la Francia.

La Bibbia, più tardi, suggerì agli attori inglesi e tedeschi l'idea di portare sulla scena i *Misteri*. Solo la Spagna, in progresso così feconda nell'arte drammatica, in quell' epoca non dava che deboli segni di vita.

Fu nel secolo XV, e precisamente verso il 1450, che l' arte scenica in Italia cominciò a presentarsi sotto forme più splendide, e per la prima volta, essendo papa Innocenzo III, fu rappresentata in Roma una bellissima tragedia di Sulpizio. Gli stessi *Misteri*, non più recitati a braccia e infiorati da frasi oscene, ma scritti in buona lingua, nella Toscana, nella Lombardia ed a Napoli acquistarono credito e sorsero autori il cui nome sopravvive all'oblio, quali il Poliziano, il Bruni, l' Aretino, l' Alberti, il Ricci ed altri.

Ercole I duca di Ferrara, mecenate delle arti, delle lettere e delle scienze, fece erigere un elegante teatro in legno nella corte del suo palazzo, e facendo tra-

durre le commedie di Plauto, i *Menecmi* e l'*Anfitrione*, e facendone scrivere altre nuove dal Bojardo, dal Collennuccio e dal Nante, ivi le fece rappresentare.

Se nei secoli XII e XIII in Italia l'arte scenica era esercitata dagli istrioni e dai saltimbanchi, ben peggio lo era nella capitale della Francia. Che cosa realmente si fossero quelle rappresentazioni, che si offrivano al pubblico, avido di spettacoli, sulle pubbliche piazze, ai capi delle vie, è difficile poterlo dire. Un misto di ascetico e profano; Dio, la Vergine ed i Santi che facevano causa comune colla grande *Corte dei miracoli*. I dogmi della religione falsati da un malinteso feticismo...; martirii morali e fisici che si erano dati per guastare le menti e conturbare le coscienze...; ma fortunatamente questo ibrido stato di cose durò poco, ed il buon gusto cominciò ad infiltrarsi ed a sostituirsi a queste buffonesche o, per meglio dire, sacrileghe rappresentazioni.

Al principio del cinquecento le arti e le scienze erano giunte al loro stato di rigogliosa virilità. La passione per gli studi e per gli antichi esemplari, specialmente in materia teatrale, si era fatta possente. I Medici di Firenze, Leone X in Roma e gli altri principi italiani favorivano gli spettacoli. La scena vide apparire la *Clizia* di Macchiavelli, la *Sofonisba* del Trissino, la *Rosmunda* del Buccellai e la *Cassandra* del cardinale Bibbiena: e non si scriveva più in latino, come ancora usavasi nel Portogallo, ma nel patrio idioma, quantunque dai più non si giudicasse nobile come la lingua del Lazio. Letterati di grido diedero splendore a quest'arte, e tra i primi ci giova nominare il Tasso col suo *Torrismondo*. I maestri però erano sempre i Greci, e s'imitava ora Sofocle, ora Euripide, sì negli argomenti, che nell'arte di scoprire gli effetti.

Come la tragedia in Italia fu greca, la commedia si conservò latina, ma più originale. L'Ariosto copiò dai latini la forma e la disposizione, ma non gli argomenti, e superò i maestri nell'invenzione, introdu-

cendo caratteri nuovi, proprii dell'epoca, come avvocati, cattedratici, astrologhi, mercanti, dogmatici e simili, e li pose comicamente in caricatura, e ne sferzò a sangue i vizii ed i costumi.

In generale però la prima commedia italiana non fu libera, come la greca antica, ma in arditezza superò la latina: non fu scritta e recitata come in Roma, da schiavi, da liberti o da stranieri, ma da personaggi cospicui per nascita e per censo, famigliari coi principi ed il patriziato, e però in grado di conoscere a fondo e ritrarre con smagliante verità i diversi caratteri delle persone. È per questo forse che i soggetti della commedia italiana antica, sono più elevati di quella latina. Ariosto nelle sue opere sceniche abbonda di sali attici, di motti graziosi che non cadono mai nella trivialità. Scrive il Signorelli, che nel secolo di questo illustre poeta, circa cinquanta letterati, fra i quali non pochi celebri, come il Bentivoglio, Macchiavelli, Annibal Caro e Varchi, composero regolari commedie.

Ben diverse da queste sono le commedie comunemente dette *dell'arte*, e delle quali ragioneremo in ispeciale capitolo. Da queste farse improvvisate da comici ambulanti che notavano a *soggetto* l'orditura della favola, l'azione e lo sceneggio, e che ancora erano in voga all'epoca del grande riformatore del teatro italiano, scaturirono le *maschere*, le quali riproducevano i diversi caratteri del popolo italiano. E così, a poco a poco, comparvero sulle scene il mercante veneziano *Pantalone*, il burbanzoso medico bolognese *Balanzone*, il servo sciocco bergamasco *Arlecchino*, l'astuto manutengolo veronese *Brighella*, il paglietta napoletano *Tartaglia*, lo spaccamonti *Spaviento*, il *Coviello* ed il *Pascariello;* poi *Meo Patacca*, romano di Roma, il *Giangurgolo*, calabrese, ed il *Pulcinella*, buona pasta d'uomo, oriundo di quell'Acerra di poco distante da Atella, borgo che diede il nome alle troppo celebri farse atellane. Sul finire del secolo scorso altre maschere si presentarono,

quali il buon *Meneghino*, milanese puro sangue, il *Sandrone* della patria dei zamponi e della Secchia rapita, lo *Stenterello* fiorentino ed il piemontese *Gianduja*. Ma anche di queste maschere e di altre poche dimenticate parleremo nel corso dei nostri studii, e brevemente faremo anche conoscere l'influenza che esercitarono fuori d'Italia, ed in ispecial modo sui teatri parigini nel secolo scorso.

Abbiamo accennato che la borgata d'Atella, celebre per l'ingegno e lo spirito de' suoi abitanti, aveva insegnato ai gravi romani la commedia d'intreccio, gioviale e motteggiatrice. Ma non solo gli abitanti di Acerra e gli atellani possedevano speciali attitudini per divertire il pubblico. I napoletani sono assai lodati da Stazio, per la loro grande capacità nell'improvvisare, imitare i caratteri e recitare la commedia.

A più soda conferma di quanto abbiamo detto, metteremo sott'occhio dei nostri lettori una grande rappresentazione scenica, che fu data in Napoli, al principio del secolo XV, regnando re Ladislao. La rappresentazione era stata divisa in quattro giornate e vi ebbero parte 372 persone. Quest' episodio, intieramente storico, e che troviamo narrato nelle cronache napoletane, è, a nostro credere, sufficiente per far conoscere quale fosse in quell'epoca la passione predominante, presso un popolo guidato dal feticismo e dalla superstizione: nè per volger di secoli quei principii subirono radicali trasformazioni, chè anzi si mantennero incrollabili, e furono spesso causa di luttuose ed inevitabili conseguenze.

CAPITOLO XVI

—

EPISODIO 6.°

Una straordinaria rappresentazione scenica in Napoli, al principio del secolo XV.

Abbiamo detto, e ci giova ripeterlo, che la barbarie, vinta la civiltà romana, nei primi secoli tentò riformare il mondo, per ricostruirlo a sua immagine, e imprimere sulle nazioni debellate e in rovina il suggello della propria individualità. Come torrente, che uscendo dal suo letto sconvolge e seppellisce tutto quanto trova sul suo cammino, le orde de' barbari ruppero e sconvolsero quanto la Grecia e Roma avevano edificato colle loro arti sovrumane: pochi rottami rimasti in piedi dovevano far fede di quella passata grandezza. Il teatro seguì le sorti dell' arti sorelle: Aristofane, Eschilo, Sofocle, Euripide, Menandro, Plauto e Terenzio furono sepolti sotto le rovine dei monumenti caduti.

Era serbato al Medio Evo di far risorgere la fenice dalle sue ceneri, e gl' italiani, ritornando dalle crociate ancora entusiasti per il ricupero della terra santa, scelsero la scena per dare ai credenti, commossi per tante e segnalate vittorie, lo spettacolo vivo dei misteri dell' incarnazione, del sublime sacrificio del verbo a pro' dell' umanità oppressa e gemente. Furono dunque i crociati detti i *fratelli della*

passione, che diedero al teatro un carattere e lo posero su una via nuova, sin allora sconosciuta. Faremo dunque assistere i nostri lettori ad uno di quegli spettacoli, riproducendolo tal quale le memorie di quell'epoca ce lo rappresentano.

Nel giugno del 1402, le strade di Napoli, prima silenziose, furono in un batter d'occhio inondate dalla folla, richiamata dal suono delle trombe e dallo strepito delle armi e dei cavalli. Quattro notabili vestiti d'un giubbetto di velluto nero, percorrevano su cavalli, riccamente bardati, i diversi quartieri della città. Erano preceduti da sei suonatori di tromba e dal pubblico banditore: quindi venivano gli arcieri della prevostura, gli ufficiali ed i sergenti del Comune: due fratelli della passione, e buon numero di borghesi e di popolo. Il corteggio, arrestandosi dinanzi ai cinque sedili, secondo l'uso, dopo il suono delle trombe, faceva proclamare per la bocca del banditore del Comune, che « li tre di luglio dell'anno « de grazia millequattrocentodue, subito dopo li vespri, « coll'adiutorio de Dio et lo beneplacito de messer lo « rege Ladislao, sarà rappresentato nella piazza de « San Paulo, lo sanctissimo misterio de la passione « de nostro signore colle persone et l'actione. La « piazza de San Paulo è destenata per lo dito mi- « sterio et ne sono invetati chilli de lo populo, chi « vollono prendere l'honore de rappresentare le per- « sone d'agnolo, de sancti et autri soggetti ».

Quell'avviso fu accolto per ogni dove con plausi festosi, con grida di gioia, così che nel giorno destinato al devoto spettacolo Napoli tutta quanta era parata a solennissima festa. Arazzi e broccati d'ogni colore, lavorati e trapunti in oro, e lustrini rappresentanti le gesta gloriose di Gesù e degli apostoli, pendevano dai veroni e dalle finestre. Dapertutto era un accorrere di signori e di dame, di borghesi e di mercanti: le strade erano ingombre di gente, d'equipaggi, lettighe e cavalli. Comari e bambini s'intrattenevano sull'argomento inesauribile, che da quin-

dici giorni occupava la mente del popolo, dello stupendo spettacolo, che veniva offerto per la prima volta. Impossibile però descrivere la folla che riboccava sulla vasta piazza di San Paolo. Quivi erano i falegnami che terminavano di acconciare il palco; fratelli della passione che davano ordini; operai stanchi ed affannati che correvano da ogni parte secondo i cenni di quelli che dirigevano i lavori; oziosi in gran numero che osservavano attenti, criticavano a lor modo lo spettacolo a cui dovevano assistere, o che disputavano per accaparrarsi un posto migliore.

Sulla piazza era stato eretto un vasto teatro di legno con nove gradinate per accogliere il popolo; sul davanti vi erano seggiole per le gentildonne ed i nobili; poi le sedie a bracciuoli per tutta la corte; in ultimo, un piano più elevato sul quale avevano collocato sedie distinte pei grandi ufficiali della corona.

All'ora indicata dalla grida, il popolo, già tumultuante e chiassoso, occupò le gradinate del teatro senza strepito e con tutto il rispetto dovuto alla maestà dell'Uomo-Dio, di cui fra poco avrebbe veduto riprodursi sulla scena il sacrificio cruento. Quando gli arcieri della prevostura presero il loro posto, ai piedi delle gradinate, le gentildonne ed i nobili si portarono con raccoglimento ai sedili che loro erano destinati: quindi, preceduto dalle trombe e dal gran siniscalco del regno, messer Artasa Pappacoda, entrava tra le grida festose del popolo, il re Ladislao colla sua giovane sposa, Maria di Cipro da un lato e la di lui sorella Giovanna dall'altro. Lo seguivano il gran contestabile messer Della Terra, l'ammiraglio duca di Sessa, il protonotario messer Leone Orsino, il gran giustiziere, il camerlengo ed il gran cancelliere Filippo Tomacello; quindi gli eletti dei seggi, il reggente della Vicaria, il luogotenente della Camera, i paggi, le dame ed i famigliari del re.

Quando tutti furono ai posti che loro spettavano per la dignità, la nascita o gli elevati ufficii, il suono

delle cetre, dei liuti, delle trombe e dei salterii eseguì un melanconico preludio, che indicava il principio dell'azione.

Quel teatro improvvisato era immenso: nei lati erano stati costruiti diversi edifici in legno, d'ineguale altezza, disposti in modo che l'uno non toglieva la vista all'altro: ciascuno rappresentava un luogo differente; e siccome l'azione non si curava delle leggi dell'unità predicata da Aristotile, e dal cielo passava all'inferno, dalla Galilea a Roma, così gli spettatori non avevano che a volgere i loro sguardi, più vicino o più lontano, secondo che l'azione lo richiedeva. Oltre a ciò, gli, edifici, per maggiore chiarezza, avevano un'iscrizione a grossi caratteri, indicante il nome del luogo che rappresentavano.

Nel fondo della scena avevano eretto un impalcato, sul quale vi era una seggiola dorata, adorna di ghirlande e di fiori e attorniata da raggi: su essa vi stava seduto un vecchio venerando, dalla barba candida, coperto d'una bianca tunica a ricami d'oro ed il capo d'una corona baronale: era il Padre Eterno, ed a' suoi piedi, fra gli angeli che gli facevano corona, erano, sedute su sgabelli raffiguranti nuvole, delle donne che simulavano la Verità, la Pace, la Misericordia e la Giustizia. Sotto si leggeva scritto: *Questo è Dio Padre sedente nella sua maestà* ». Sul secondo piano si vedevano molti angeli che tenevano in mano cetre, violini e trombe, pronti ad intuonare l'inno della gloria celeste.

Sul terzo eravi una donna, che figurava la Terra, e d'ambo i lati le scene simulavano il tempio di Salomone, la dimora della Vergine, il paese pagano ed il giudeo; poi la casa di Pilato, il palazzo d'Erode, la casa di Matteo; e verso la dritta, nel fondo, una torre, sulla quale si vedevano personaggi riccamente vestiti e sotto essa si leggeva scritta la parola: « *Limbo* ».

Nel centro del palco, dove al presente vi è la buca del rammentatore, una gola di dragone, raffigurante

l'inferno, aprivasi e chiudevasi ad intervalli; vomitava e ringoiava diavoli, demonii e spiriti maligni, che entravano od uscivano, secondo lo richiedeva la parte che dovevano rappresentare. Presso agli edifici che abbiamo menzionato, dai due lati v'erano due file di sgabelli, sui quali andavano a sedersi gli attori dopo aver recitata la loro parte: questi, una volta seduti, erano considerati come fuori di scena, e sebbene costantemente in vista al pubblico, dovevano fingere di nulla udire e vedere di quello che intendevano ed osservavano.

Ora passiamo all'analisi dell'azione.

Il grande *Mistero*, naturalmente, cominciava con un prologo. Uno dei fratelli della passione si presentò al proscenio e recitò pochi versi, che erano la parafrasi delle parole latine: « *Verbum caro factum est* ». Quindi annunciò che l'azione era divisa in quattro giornate.

Applausi prolungati salutarono le parole del prologo.

Nella prima giornata si vedeva Giovanni Battista che predicava nel deserto, e l'arrivo di Gesù e di Maria] seguiti dall'angelo Gabriele. Nell'atto in cui il Redentore veniva battezzato da suo cugino Giovanni gli angioli cantavano melodie celestiali; Satana e Berith, altro demonio, essendo andati a raccontare a Lucifero l'arrivo del Messia e la loro impotenza contr'esso, vennero dal regnatore dell'inferno condannati ad essere frustati a sangue. In quel tempo gli attori non avevano ancora imparato ad eseguire certi ordini nella pura e semplice apparenza, per cui considerino i lettori le grida di quei poveri diavoli e le risa degli spettatori. Pilato intanto scriveva un editto, ed Erode giuocava agli scacchi col figliuolo del re di Scarut. Satana, avendo invano tentato di far prevaricare Gesù, ritornava nei regni bui, scornato e colla paura di buscarsi nuove frustate. Giovanni Battista, continuando la sua missione di predicatore, e rimproverando ad Erode gli incestuosi amori colla cognata, veniva arrestato dagli sgherri e condannato

al taglio della testa, per soddisfare ai capricci di Fiorenza, una delle cortigiane del re, che in quel giorno lo aveva divertito colla danza.

Cominciava la seconda giornata col miracolo di Gesù, che cacciava il demonio Astarotte dal corpo della figliuola del Cananeo; appariva quindi la Maddalena attorniata da' suoi amanti; ne seguivano il pentimento, le lagrime ed il grande affetto pel figliuolo di Maria; poi i miracoli operati, le parabole spiegate, l'imprigionamento dei due ladroni, la congiura dei sacerdoti ebrei contro Gesù, la moltiplicazione dei pani e dei pesci, la risurrezione di Lazzaro, l'ingresso in Gerusalemme tra gli osanna delle turbe, le quali azioni dettero grande interesse alla seconda giornata.

Siccome annottava, uno dei confratelli apparve al proscenio per annunziare al re, ai grandi del regno, ai patrizi ed al popolo che la terza giornata del *Mistero* sarebbe stata rappresentata la domenica seguente.

Grandi applausi alla fine del discorso: folla più numerosa nel giorno stabilito. Il vescovo, per non defraudare il popolo, aveva dato ordine ai canonici di cantare i vespri due ore prima del solito.

La terza giornata cominciò coll'ingresso di Gesù in Gerusalemme, e ricordando le persecuzioni dei farisei, il tradimento di Giuda Iscariota, l'ultima cena cogli apostoli, le tentazioni dei demonii, le consolazioni degli angioli nell'orto di Getzemani, finì nel momento in cui il Redentore, bersaglio dei villani insulti della soldatesca, per ordine di Caifa, veniva ricondotto a Pilato.

Questa scena, dai fratelli della passione fu riprodotta con tanta verità, che tutti gli spettatori, imitando la consorte e la sorella del re, piansero lagrime di devoto dolore.

L'ultima giornata rappresentò il seguito storico della passione. Un incidente, poco mancò non cambiasse lo spettacolo in una vera tragedia. Il cappellano di Santa Maria in Portico, che rappresentava a

dovere la parte di Giuda, dopo il tradimento, avendo chiesto alla Disperazione cosa dovesse fare per soffocare il rimorso della sua colpa, gli fu risposto che scegliesse tra la morte di coltello, di fuoco e di corda. Giuda scelse l'ultimo partito e postosi il laccio al collo, gli mancò un piede sull'ultimo piuolo della scala e rimase appiccato gesticolando e facendo segni, perchè accorressero a liberarlo. Il popolo applaudiva freneticamente, perchè, non comprendendo quei moti convulsi, credeva quello un artificio egregiamente eseguito: e il cappellano soffocava, e se madonna Disperazione non fosse stata pronta a tagliare la corda, il pover'uomo era bello e spacciato.

Quando la crocefissione fu compiuta, e Gesù dall'alto della croce pronunziò le parole: « *Consummatum est* », il confratello che aveva recitato il *prologo* nella prima giornata, disse l'*epilogo*, e con questo il grande *Mistero* fu terminato.

Allora gli applausi non ebbero più freno, e tutti lodarono la bella poesia e gli attori che l'avevano così bene recitata.

Finalmente, dopo la partenza del re, della corte, dei nobili e delle gentildonne, il popolo uscì alla sua volta, e per molti mesi non si parlò d'altro in Napoli, e nelle terre vicine, che dello splendido spettacolo dato dai confratelli della passione.... forse da quegli stessi che a Parigi, con esito contrastato, diedero identiche rappresentazioni.

Nella prima giornata recitarono 87 persone; nella seconda 100; nella terza 80; nella quarta 105; in totale 372.

Così la religione, uscendo dal tempio, si frammischiava alle gioie popolari, e collo scopo di tener viva la devozione nel petto degli avi nostri ridava novella vita ad un'arte perduta, che è possente educatrice dei popoli quando, ritemprata nella morale, è rivolta all'amore per la virtù ed al disprezzo del vizio.

CAPITOLO XVII

—

La poesia drammatica dall'epoca del Rinascimento al secolo XVI.

Tutti i generi sono buoni, fuorchè il noioso. Se questa massima ha la sua quotidiana pratica attuazione nelle cose più essenziali della vita, è ben naturale che, in maggior dose, abbiasi ad applicare quando trattasi dell'arte scenica. Ed infatti è pur necessario convenire che tanto presso il teatro antico che nel moderno, tutti i generi furono amplamente sfruttati, e solo piacquero quelli che non producevano la noia negli spettatori.

Tra i generi che fecero la loro apparizione sulle scene, non ultimo, nè meno fecondo, specialmente nei secoli XIV e XV, fu quello delle *poesie pastorali*. Queste produzioni erano composte di dialoghi, nei quali gli scrittori riproducevano al vero i costumi e le abitudini dei pastori e delle ninfe, e v'introducevano delle cantilene, accompagnate dalle zampogne, dalle tibie e dalle cornamuse. Questo genere di rappresentazione, quantunque accettato ed applaudito, non poteva ottenere che un effetto relativo, perchè si restringeva ad un numero determinato di persone, più allegoriche che positive: si componeva di monologhi, di duetti d'amore, di molto sentimentalismo, e riproduceva, quasi sempre copiandosi, certe fasi della vita domestica e pastorale, ma più del mondo poetico che di quello reale.

L'origine di queste favole boscherecce si può desumere dal *Ciclope* d'Euripide. Semplici per intreccio e condotta, le poesie pastorali dipingono la vita dei pastori con caratteri e svolgimento di passioni, sempre però colla semplicità che si conviene alla condizione dei personaggi, ed in questo genere emersero il Tasso coll'*Aminta*, ed il Guarini col suo *Pastor fido*. Però si trova una notevole differenza tra questi due poeti nel trattare la favola boschereccia.

Il *Pastor fido* è una tragi-commedia in cinque atti, nella quale il Guarini prese ad imitare l'*Aminta* del Tasso. Esaminando ed analizzando minutamente questi due lavori, non è difficile capire che il Guarini, non soltanto si propose d'imitare l'autore della *Gerusalemme*, ma volle con esso rivaleggiare, la qual cosa si scorge sino dalla prima scena. Uno l'argomento, uno il pensiero che ispirò i due poeti, quello cioè di rimpiangere il miglior loro tempo, perduto fra le vane grandezze delle corti: non dissimili le parti principali dei componimenti; ma se l'azione nel *Pastor fido* è più abbondante d'incidenti, più animata e più varia, nell'*Aminta* si scorge più regolare e diletta di più: anche da questo lato il Tasso si deve riputare di gran lunga superiore al Guarini.

Lo stile di quest'ultimo è sommamente brillante, pieno di concetti spiritosi, e ricco d'immagini: ma non possiede la purezza, la dolcezza e l'eleganza per cui si rende così originale il Tasso nell'*Aminta*, serbando continuamente il rispetto alla decenza, mentre il Guarini l'offende ad ogni istante. Oltre a ciò, se i pastori e le ninfe dell'*Aminta* sono troppo splendide ed argute nei loro discorsi, quelli del *Pastor fido* sono anche più raffinati; onde a ragione si disse che il Guarini trasportò nella capanna la cortigianeria delle corti e dotò i suoi personaggi degli usi, delle passioni e dei costumi delle anticamere ducali, delle più artifiziose trame dei gabinetti, ponendo sulle labbra dei pastori e delle pastorelle precetti per regolare il mondo politico, e su quelle delle amorose

ninfe pensieri tanto sublimi, che si direbbero scaturiti dalle scuole dei declamatori e degli epigrammisti.

Malgrado tali difetti, il *Pastor fido* contiene bellezze molte ed incontrastabili, e queste sole sono più che sufficienti per collocare l'autore nella serie dei poeti più celebri.

Siccome la musica, come più tardi vedremo più diffusamente, serviva d'intermezzo nelle favole boschereccie, gli spettacoli, anche da questo lato, avevano una grande attrattiva, e furono questi che suggerirono ad Orazio Vecchi l'idea di applicare le note musicali ai versi e comporre i melodrammi. La *Dafne*, l'*Euridice* e l'*Arianna* appartengono a questo genere, ed a buon diritto si può dar loro l'appellativo di opera musicale.

Tra il XV ed il XVI secolo gli scrittori tragici imitavano Seneca. Fra i migliori si contano l'Ingegneri, il Porta, Bracciolini, Bonarelli, il Chiabrera, Pallavicino e Dottori. Altri invece, più proclivi pel genere comico, dotati di spirito di buona lega, di tatto, smaniosi di flagellare i costumi della loro epoca, scrissero commedie, e primeggiarono fra questi, oltre il Guarini, il Bulgarini ed il Buonarotti, giovine che scrisse la *Fiera* e la *Tancia*, commedia rusticana.

Dal poco sin qui detto si può desumere, che l'arte della scena, dopo il suo risorgimento, offrì svariatissime forme, talora regolari, ibride qualche volta, spesso convenzionali, e nell'attraversare le diverse fasi ondeggiò fra la scuola greca e la latina, sino a che ne uscì la vera e buona commedia, resuscitata da Molière, rivestita a nuovo da Goldoni, e palleggiata da Crebillon e da Marivaux. Ma sino al giorno della resurrezione, il teatro dovette ancora dibattersi colle antiche tradizioni, accettare le commedie dell'arte, infiorarle colle sue maschere, coi lazzi e le pantomime, abbellite da vivaci dialoghi, suggerite dalle circostanze e dall'originalità dei variati costumi della penisola; riprodusse la tragedia antica, inventò la favola pastorale ed il melodramma, aprendo in tal modo un

potente sfogo all'immaginazione dei poeti e dei maestri di musica. Con ciò è giuocoforza ammettere, e nessuno osa negarlo, che i diversi generi ebbero il loro sviluppo sulle scene d'Italia, e fra noi i tentativi divennero stazionarii, e solo più tardi le altre nazioni imitarono il nostro esempio. All'Italia dunque si deve il primato in questa nobile arte, e se la Francia, la Spagna, la Germania, il Portogallo e la Gran Brettagna crearono il loro teatro e lo perfezionarono, presso noi ne studiarono le norme e le condizioni. Questo è un orgoglio nobile che nessuno ci può contestare...; e se nel principio dello scorso secolo, il teatro, presso noi, ebbe delle intermittenze di decadimento, più che alla deficienza degli artisti e dei poeti devesi attribuire al malvezzo dell'imitazione ed alla smania di accettare piuttosto che l'oro puro dei nostri crogiuoli il princisbecche fuso nei crogiuoli stranieri.

Esaminando ora la sostanza delle varie opere sceniche che nei primi secoli del risorgimento incontrarono di più l'aggradimento del pubblico, troviamo che la virtù predominante nelle tragedie, nelle favole boscherecce e nei melodrammi era l'effetto. Al contrario, nelle commedie i poeti curavano la pittura dei caratteri, il facile intreccio, la chiara orditura, la catastrofe preparata senz'artifizio, l'intrigo svolto con leggiadria, e più di tutto lo stile vivace, arguto e piacevole. Si sa, e lo abbiamo più volte ripetuto, che i greci ed i latini miravano a portare sulla scena caratteri veri, e andavano a cercarli nella milizia, fra i mercanti e nella magistratura, e ne sferzavano i corrotti costumi. Se quei poeti, più che al vero avessero mirato all'effetto, lo scopo che si erano prefissi avrebbe avuto un opposto risultato: perchè nulla v'ha di men sensibile nella critica delle passioni umane quanto esagerarle e spingerle fuori di quella cerchia, nella quale le ha rinchiuse la possibilità.

Nelle tragedie invece, ove il trascendentale ha la prevalenza, e gli dei o gli eroi della mitologia so-

stengono una parte principale; nelle tragedie, in cui il popolo prova il bisogno di esaltarsi, uscire dalle leggi del vero e del possibile, per spaziare in orizzonti creati dalla fervida immaginazione dei poeti, i caratteri, sia nella forma che nei concetti, devono rasentare l'esagerazione, e far comprendere ai mortali che non vivono più in un' atmosfera terrestre, e che l'Olimpo si degna frammischiarsi ai puerili pettegolezzi del basso genere umano.

Queste erano le idee predominanti nei secoli di mezzo, e, per quanto riguarda la tragedia classica, di poco, in progresso, si sono modificate: se non che l'invenzione del dramma, allora sconosciuto, sorse in buon punto per tracciare una linea di demarcazione tra la tragedia e la commedia, i melodrammi all'essenza di rose di Metastasio, e gli sguaiati *vaudevilles* della moderna scuola francese.

Che la Francia, nei primi secoli del risorgimento, poco pensasse allo sviluppo delle arti in generale e di quella scenica in particolare, oltre che dagli storici del cinquecento lo desumiamo anche da una scena palpitante d'attualità, che si legge nel celebre romanzo di Victor Hugo, la *Nostra Signora di Parigi*. Il Parlamento di Francia nel 1548 permise che si edificasse un palazzo, sulle rovine di quello del Duca di Borgogna, per i pubblici spettacoli, e proibì la rappresentazione dei *Misteri* e delle opere in cui fosse immischiata la religione. Una regina italiana, la celebre Caterina De-Medici, fu la prima che riuscì a far prevalere il buon gusto teatrale che erasi sviluppato nella sua Toscana, ed a Fontainebleau fece rappresentare produzioni italiane. Iodelle e Ronsard scrissero le prime commedie e le prime tragedie francesi, e dopo essi Hardy, poeta fecondissimo, scrisse moltissime produzioni per quelle compagnie che andavano a piantare le loro tende nelle provincie della Francia.

Hardy però fu mediocre poeta, e mentre inondava Parigi delle sue commedie, in Inghilterra nasceva il

gran tragico Shakspeare, che più tardi doveva frapporre un argine gigantesco alle *farse buffonesche*, ai *Misteri* ed alle *moralità* che, con effetti strani e sconci, con frasi da taverna, nella Gran Brettagna procuravano diletto agli spettatori.

Questo celebre poeta, figlio di beccaio, dotato di fervida immaginazione, al pari degli scrittori cinesi e greci, prima di Tespi, seppe amalgamare nella stessa azione il comico ed il tragico, senza che l'uno facesse difetto all'altro, ed anzi che seguire la sofistica scuola di Sofocle ed Aristotile, si lasciò guidare dal suo genio creatore, rappresentando gli avvenimenti nei loro molteplici aspetti, corredati da episodii, senza porre misura al tempo, al luogo, e spesso neppure all'azione.

Poco curante della forma esterna, preferì anatomizzare il cuore umano, e ne dipinse con smaglianti colori le diverse passioni: portò sulla scena caratteri disparati, e sempre li svolse con sorprendente verità. Shakspeare fu il fondatore d'una scuola, nella quale più tardi si perfezionarono i poeti francesi ed alemanni, scuola che, staccandosi dal peripatetico sistema d'Aristotile, è la migliore per svolgere con maniera più grandiosa, più profonda e più efficace un drammatico avvenimento.

Dalle cronache o dalle leggende italiane egli non tolse che l'argomento dell'*Otello*, della *Giulietta e Romeo* e dell'*Ebreo di Venezia;* e quantunque fosse poco versato nello studio della storia greca e romana, pure di quest'ultima trattò una delle epoche più memorabili: ed è facile convincersene leggendo la sua tragedia dal titolo: *La morte di Giulio Cesare.*

Ma più della storia antica, Shakspeare trattò quella del Medio Evo, che pose in gran luce, e diede non solo alla scena, ma alla stessa storia, un movimento, una vita che si conserva ancora rigogliosa nelle opere degli scrittori, che appresero da quel profondo pensatore ad anatomizzare la natura umana.

Nel secolo del sommo poeta inglese, che fu il XVI, anche gli alemanni, nauseati dalle loro farse carnevalesche, tentarono ritrarre sulla scena i costumi e le tradizioni della loro epoca, e più specialmente vollero parodiare le fazioni politiche e lo scisma di Lutero. Il risultato fu meschino, perchè quei tentativi erano fatti con arte imperfetta, sì per la forma che per la sostanza.

Anche gli spagnuoli, pei quali si preparava uno splendido avvenire, volendo emanciparsi dall'istrionismo che aveva invaso le loro provincie, cominciarono dal creare lavori scenici imperfetti nella forma, ma ricchi di originali bellezze e dai quali, più tardi, celebri poeti ne seppero approfittare. I primi scrittori si accontentarono di dialogizzare delle novelle, assai lunghe e poco atte alla rappresentazione; ma venne Cervantes, che scrisse pel teatro e l'arricchì di trenta drammi, i quali furono tutti rappresentati con invidiabile successo. Sventuratamente tutte le opere del poeta spagnuolo andarono perdute, e due sole sono giunte sino a noi, cioè: *El trato d'Alger (il traffico d'Algeri)* e la *Numancia.*

Lo scrittore che destò meraviglia per la fecondità, la fantastica originalità ed eloquenza fu Lopez de Vega, del quale parleremo nel seguente capitolo. Lopez fu più nazionale di Cervantes, piaceva alle moltitudini, ne accarezzava le inclinazioni, mentre l'altro, che fu suo critico, inclinava più verso le regole degli antichi e rinfacciava a Lopez de Vega la irregolarità e la licenza.

Il teatro spagnuolo, in quest'epoca, era composto di commedie nobili dette di *cappa* e *spada*, di commedie borghesi, di azioni sacre o atti sacramentali, quelli cioè che noi chiamiamo *oratorii.* Il pubblico spagnuolo si divertiva a questi tre generi, ed essendo molto superstizioso ed avido di avventure, pretendeva che sulla scena camminassero insieme la morale e la licenza, le azioni sacre e le galanti avventure. È per questo forse che il teatro spagnuolo è più com-

mendevole, sia per la moltiplicità degl'intrecci e degli svariati caratteri, che per le splendide bellezze, che onorano tanto il nome del poeta inglese.

Ma del teatro spagnuolo ed inglese, parleremo più diffusamente nel seguente capitolo.

CAPITOLO XVIII

—

Il teatro Spagnuolo ed Inglese nel secolo XVII.

Nei primi anni del secolo decimosettimo la Spagna era governata dal re Filippo IV, che, quantunque bigotto come i suoi predecessori, pure si mostrava assai liberale verso gli uomini d'ingegno, e fu durante il suo regno che prese il maggior sviluppo la passione per gli spettacoli teatrali.

A darvi impulso venne il poeta abate Calderon della Barca, che dopo Lopez de Vega fu il più gran scrittore della Spagna. Questo gran drammaturgo, di cui nel maggio del 1881 la Spagna celebrò con pompa solenne il secondo centenario della sua morte, era nato a Madrid nel 1601 e all'età di 11 a 12 anni cominciò a scrivere opere teatrali. Aveva appena compiuti i tredici anni quando compose il suo *Carro del cielo.*

Lopez e Calderon furono i legislatori del teatro spagnuolo. Nelle loro opere presentano la feconda immaginazione di Shakspeare, le sublimità ed anche le assurdità del poeta inglese: ma i non pochi difetti che si scontrano nei loro drammi sono ad usura compensati dalle infiorite bellezze di cui sono ingemmate le opere dei due poeti spagnuoli. La loro fecondità nel produrre non è la parte meno sorprendente della loro storia. Lopez diede alle scene almeno 2000 componimenti e più di 500 ne fece rappresentare Calderon. I loro splendidi successi dovevano

naturalmente trovare numerosi imitatori nella Spagna e fuori e preparare la via a scrittori più corretti, come Corneille e Molière, che in più occasioni si valsero del teatro spagnuolo.

Ma mentre Lopez, regnando Filippo II e Filippo III, entrambi avversi al teatro, era costretto a soddisfare il gusto bizzarro e stravagante della moltitudine e sottrarsi all'occhio vigile ed alle unghie dell'Inquisizione, Calderon, più fortunato, godette sin da giovinetto la protezione della Corte e del popolo, scrivendo mentre governava un principe che amava i passatempi teatrali, ed era creduto autore di certe composizioni che avevano per titolo: « *Commedie d'uno scrittore di Madrid* ».

Filippo IV, volendo accrescere la magnificenza della sua Corte ed avere al suo fianco i primi ingegni della Spagna, conferì nel 1636 a Calderon l'ordine cattolico di Sant'Iago, e nel 1640, invitandolo a Madrid per scrivere la *Lotta d'amore e gelosia*, da rappresentarsi in occasione di grandi feste sul lago del Buen-Retiro, gli fissò un onorevole annuo assegnamento.

Nell'età di 50 anni Calderon abbracciò lo stato ecclesiastico, e dopo due anni ottenne, mercè la muficenza reale, una delle migliori cappellanie di Toledo. Nel 1663 il re lo promosse ad un altro posto, con una ricca pensione, dandogli di tempo in tempo altre simili testimonianze di gradimento.

Durante il non breve periodo di 37 anni, egli scrisse, per speciale commissione delle Municipalità di Madrid, Toledo, Siviglia e Granata più di 100 *Autos sacramentales*, componimenti sacri, poco dissimili, nel concetto, dei *Misteri* e degli *Oratorii* dei secoli XIV e XV.

In questi *Autos* Calderon della Barca superò tutti i suoi predecessori, tanto che le loro opere furono completamente dimenticate. A simili composizioni dedicò gli ultimi trent'anni della sua vita. Ottuagenario, scrisse il suo *Hado y Divisa.* Molti *Autos* di

Calderon, e specialmente quello intitolato la *Devozione della Croce*, sono le migliori produzioni di questo genere.

Il poeta alemanno Schlegel tradusse quest'*Autos*, come tradusse parecchi drammi del poeta spagnuolo, fra i quali il *Principe constante*, tragedia a cui si può dare il titolo di *Regolo Lusitano*, per l'eroico atto del principe portoghese, che è il protagonista. Questo dramma-tragico è, senza contrasti, il capolavoro del poeta, e mostra tutta la grandiosità del suo ingegno.

Calderon compose anche altri lavori, e fra questi un poema sui *novissimi* o *postrimerias* (antica denominazione scolastica per indicare la morte, il giudizio, inferno e paradiso), un discorso bellissimo sulla pittura, un altro in difesa del teatro, molte canzoni, sonetti, ballate ed altre poesie.

La data della morte di Calderon è variamente indicata, ma sembra che quella del 25 maggio 1681, giorno della Pentecoste, accennata da un vecchio biografo, suo grande amico e panegirista, sia la più esatta, perchè anche confermata dalla parola *octogenarium*, che si legge sull'iscrizione posta in memoria del poeta nella chiesa parrocchiale di S. Salvador, presso il palazzo municipale di Madrid.

Ma, per tornare al paragone tra i due grandi drammaturghi spagnuoli, diremo che Lopez fu più ardito e più rozzo, Calderon più raffinato e più brillante, osservatore più acuto dell'indole e dei modi della donna, orditore più spedito d'intrecci, che procedono con calore e vivacità, risultanti naturalmente dagli intrighi che si risolvono felicissimamente nello scioglimento. Da questo punto supera anche Moreto e Solis, due distinti poeti drammatici, ma non osserva sempre le regole della morale. Troppo spesso fa trionfare il vizio, forse come i suoi panegiristi affermano per iscusarlo, per non comparire quale censore dei costumi dei grandi della sua epoca.

La cavalleresca delicatezza, intorno al punto d'o-

nore, che spesso tien luogo di morale nelle produzioni spagnuole, in molti de' suoi drammi si dispiega nel suo aspetto più favorevole. Talvolta gli prende talento di moralizzare, e questo capriccio produce uno strano confronto colla leggerezza, l'allegria, i raggiri e la pazza allegria, di cui fecero pompa per la prima volta sulle scene dei teatri spagnuoli le sue commedie dette di *cappa e spada*.

Queste commedie, cui accennammo nell'antecedente capitolo, prendevano tal nome dal costume adottato dai personaggi (costume del resto comune a tutti i gentiluomini d'Europa) e dall'abitudine di contraddistinguerle dalle commedie *eroiche*, drammi storici o tragedie scritte con stile enfatico, per eccitare lo stupore e l'ammirazione. In queste ultime è quasi sempre l'amore che anima i campioni della cavalleria, e per l'amore compiono atti di eroismo, mentre che nelle prime non si trova che una galanteria verbosa e adulatrice, frasi sdolcinate, intrighi d'ogni genere, per giungere a guadagnarsi il cuore della donna. Essendo queste commedie altrettante novelle galanti drammatizzate e tolte alle avventure della vita del *bel mondo*, porsero all'autore vasto campo per sfoggiare l'eleganza della lingua, la grazia del dialogo, la facilità del verseggiare, la ricchezza della dizione e la fecondità dell'immaginativa, qualità somme, se vogliamo, ma che talvolta lo rendono troppo prolisso.

Calderon perfezionò il teatro spagnuolo, senza mutarne la natura: comparti dignità alle commedie *storiche*, o come già abbiamo detto, *eroiche:* ma pur troppo, mentre molte fra queste sono vere gemme incastonate nell'oro, altre cadono nel triviale, e sono zeppe di errori storici. La sua scuola ebbe moltissimi seguaci nella Spagna e fuori: ma pochissimi riuscirono soltanto ad avvicinarsi alla maestà del grande poeta spagnuolo. I suoi imitatori preferirono la commedia alle tragedie, e la ragione era ovvia. Il dramma eroico, che al pari delle tragedie antiche aveva la missione di evocare dalle tombe le ombre

degli eroi, con Calderón aveva quasi completamente esaurito il vasto repertorio e si correva pericolo d'imbattersi, volendolo resuscitare, in ostacoli insormontabili, quand' invece le commedie, fossero di *cappa e spada* o famigliari, erano sempre suscettibili di modificazioni per quel tale assioma del *mutato nomine, fabula de te narratur;* onde continui erano i plagii che si commettevano, rimettendo sulla scena personaggi vecchi vestiti a nuovo, ricucendo e ricamando con lustrini la stoffa che era gia passata di moda.

Alla morte di Calderon, il teatro spagnuolo, che aveva mandato tanti sprazzi di vivida luce, presentava già i primi sintomi d'un vicino decadimento.

Gl'inglesi invece erano più appassionati per la tragedia che per la commedia. Shakspeare li aveva educati ai capolavori dalle tinte gravi e dai smaglianti colori. Il comico, che di tanto in tanto e sì a proposito faceva capolino nelle opere del sommo tragico, bastava per dissipare la tetraggine delle vaste scene drammatiche. Otwai, poeta di vaglia, scrisse il *Catilina* e *Venezia salvata.* Dryden mostrò una fecondità non comune in molti componimenti drammatici. Le poche commedie che in quel turno si scrissero avevano un carattere tenebroso e satirico, ed arieggiavano in gran parte l'antica commedia greca, senza la regolarità, i sali attici, la venustà, la convenienza, la naturalezza e la grazia di Menandro, di Terenzio, di Plauto, e più tardi dell'Ariosto e del Macchiavelli. Taluni s'arrischiavano d'imitare Molière, ma ostinandosi a voler adattare le opere del commediografo francese ai costumi ed alle abitudini inglesi, i guasti erano inevitabili. Fra gl'inglesi del secolo decimosettimo, il più celebre scrittore di commedie fu Wicherlay.

CAPITOLO XIX

—

La Francia ed il suo teatro nel XVII secolo.

Nel secolo di cui imprendiamo a discorrere, la nazione che poco o nulla favorì lo sviluppo dell' arte scenica fu la Germania, mentre nel secolo susseguente doveva andar orgogliosa per due sommi poeti: Kotzebue ed Iffland. Per vero dire, in fatto di lettere, di scienze ed arti, la Germania nei secoli scorsi fu sempre l'ultima a far progressi in Europa.

Martino Opitz, celebre poeta tedesco, nato nel 1597 a Bunzlau, nella Silesia, avrebbe potuto riformare il teatro alemanno, ma invece di creare si contentò di tradurre le opere degli stranieri e cadde nell'esagerato, nella affettazione e nella gonfiezza. Dopo aver compiuto i suoi studii all' Università di Francoforte, per parecchi anni condusse una vita dissipata e zingaresca, che a 42 anni lo trasse al sepolcro. Visitò successivamente Heidelberga, Strasburgo, Leida: passò quindi nell' Holstein, a Leignitz, a Weissemburg in Transilvania per insegnare la filosofia: tornò poscia a Leignitz, e in ultimo a Vienna, ove l'imperatore Ferdinando nel 1625 gli decretò l'alloro dei poeti. Nel 1636 fu fatto segretario e storiografo del re di Polonia. Morì a Danzica nel 1639.

Opitz, come poeta, godeva presso i suoi contemporanei la stessa autorità che godè Goëthe ai nostri

giorni. Fu un accanito difensore del verso Alessandrino, che dominò in tutto il secolo seguente. Di poesie teatrali non si conosce che la *Dafne,* mediocre lavoro scritto nel 1627. Fra le sue traduzioni l'*Antigone* di Sofocle è forse la migliore.

La nazione a cui nel secolo XVII era riserbato il primato nell'arte scenica fu, senza contrasto, la Francia, ove a porre un argine alle sregolatezze del teatro sorsero alti intelletti che all'arte diedero un carattere giusto ed elevato. I primi scrittori drammatici furono Mairet, Rotrou e pochi altri, ma Corneille li superò tutti colle sue commedie e le sue tragedie, ora attingendo dagli spagnuoli come nel *Cid*, ora dai greci e dai latini come nella *Medea.*

Pietro Corneille fu detto il padre del dramma francese, non perchè avesse egli inventato questo genere, ma perchè riuscì ad eclissare tutti i suoi antecessori, in modo che tutti a poco a poco, come avvenne nella Spagna all'epoca di Calderon, furono dimenticati.

Corneille nacque a Rouen nel 1606 e fu dai parenti destinato all'avvocatura, ma tale non era il suo destino. Una burla fatta ad un amico, rubandogli l'amante, alla quale l'amico stesso l'aveva presentato, gli suggerì l'idea della sua prima commedia, intitolata *Melite*, e rappresentata con esito felice nel 1629. Alla *Melite* tennero dietro la *Clitandra,* la *Vedova,* la *Galleria del palazzo* e la *Piazza reale*, tutte produzioni che ebbero un esito splendidissimo. Richiesto dal cardinale Richelieu, che amava circondarsi di tutti i letterati del suo tempo, di scrivere un'opera di circostanza, ricusò l'offerta, per cui il cardinale non cessò d'inquietarlo nella sua carriera drammatica.

Ma Corneille poco si curò dell'odio del cardinale, e continuò a scrivere con tale fecondità, che nel 1636 la sua fama era salita all'apogeo della gloria. Si fu in quel turno che scrisse il *Cid*, da Boileau detto la *nascente meraviglia,* e l' entusiasmo destato da questo lavoro, come lo attestano le memorie dell'epoca, trascorse sino alla frenesia. « È bella come il *Cid* » di-

venne una frase proverbiale. Criticato dall'Accademia francese, Corneille andò fantasticando in cerca di soggetti, coi quali potesse chiudere la bocca ai suoi detrattori, e questi li trovò nelle pagine della storia romana, scrivendo nel 1639 le due tragedie *Orazio* e *Cinna*. A queste tenne dietro il *Poliuto*, che generalmente vien reputato il suo capolavoro.

Dopo il *Poliuto* fece rappresentare la *Morte di Pompeo* ed il *Mentitore* (imitazione dallo spagnuolo), e poi una serie di altre produzioni, con vario successo, sino al 1653, anno in cui il *Pertarite* ebbe un esito infelicissimo. Però nel 1659 prese una splendida rivincita col suo *Edipo*. Tentò anche il dramma lirico, ed il *Toson d'oro* è una prova luminosa di quanto fosse versato in questo genere di poesia. Felice fu l'esito di questa composizione, ma era l'ultima scintilla d'una face vicina a spegnersi. Invano scrisse nuove tragedie, invano i suoi amici si sforzavano di portarlo alle stelle; il pubblico aveva già compreso che il genio del gran Corneille volgeva al tramonto, assistendo alla rappresentazione della *Pulcheria* (1672) e di *Surena* (1674), produzioni colle quali chiuse la sua letteraria carriera.

Corneille è morto nel 1684, in età di 78 anni. Era di un'indole tranquilla, amante della vita casalinga, ma peccava per una certa asprezza di maniere, che lo rendeva poco simpatico a quelli che non conoscevano il suo carattere. La sua fama di grande poeta cominciò col *Cid*, e forse l'entusiasmo suscitato fu di gran lunga superiore al merito del lavoro. Oggi rileggendo quella tragedia, che ha moltissimi pregi, ci troviamo un po' imbarazzati a trovare la vera ragione dell'entusiasmo che destò in Francia la sua comparsa e ispirò a Boileau i seguenti versi:

En-vain contre le *Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris, pour Chimène, a les yeux de Rodrigue:
L'Accademie en corps a beau le censurer
Le public, revolté, s'obstine à l'admirer.

L'altra tragedia di Corneille più celebrata è l'*Orazio;* del *Cinna* è assai stimato l'ultimo atto e, al dir di molti, val più questo che l'intiera tragedia. Le commedie di Corneille, dai critici pagati da Richelieu, furono tutte censurate ed aspramente. Il solo *Mentitore* fu risparmiato, perchè è infatti una produzione tutta piacevole e spiritosa.

Corneille ebbe un fratello, di nome Tommaso, più giovine di lui di quasi vent'anni. Era nato a Rouen nel 1625. Si notò tra i fratelli una strana conformità di pensieri e di azioni, che li unì in modo straordinario in vita, e fece sì che i loro nomi andassero raramente disgiunti. Studiarono nel medesimo collegio, sposarono due sorelle, con quella stessa differenza d'età che passava fra loro. Composero lo stesso numero di drammi, cominciando entrambi dal genere comico e dall'imitazione del teatro spagnuolo: e tanta fu la simpatia dei loro caratteri che le due famiglie vissero insieme nella stessa casa, sedettero alla stessa mensa, in una perfetta comunione che cessò soltanto alla morte del primogenito. Tommaso diede al teatro quattordici commedie e diciotto tragedie, delle quali ultime le più notevoli sono il *Conte d'Essex* e *Timocrate.*

Dopo i due Corneille sorse Racine, che innestò nella tragedia i sentimenti più delicati e trattò specialmente l'amore con tinte soavi di stile puro ed elegante. L'orditura delle sue tragedie è regolare e ben ordinata; lo sviluppo semplice, ma efficace, commovente la pittura degli affetti, veri i caratteri dei personaggi, però in quasi tutte si spande un certo che di molle e cortigianesco.

Nato a Fertè-Milon il 21 dicembre 1639, da giovinetto si ammaestrò nelle lettere greche e latine, e con generale meraviglia gli bastò un anno per comprendere, nel testo, Euripide e Sofocle. Quantunque i parenti lo consigliassero a studiare l'avvocatura e la teologia, egli non volle apertamente opporsi ai loro desiderii, ma di soppiatto e nelle ore della notte

si dedicava con passione allo studio della poesia drammatica. Quella era il suo culto, la sua religione. Giovine ancora, scrisse una tragedia intitolata *Alessandro* e la lesse a Corneille, che gli disse aver egli molto talento per la poesia, ma poco o nulla per la tragedia; infatti quel primo tentativo del tragico francese era splendido pei versi, ma imperfetto per la struttura.

L'*Alessandro* fu rappresentata nel 1665. Venne quindi la *Tebaide,* parto d'un genio a cui già spuntavano le ali: e quando queste furono robuste al volo, apparve l'*Andromaca*, tragedia detta mirabile da Voltaire e che, con più ragione, destò in Francia la stessa meraviglia del *Cid.*

Dopo i trionfi di Corneille pareva difficile una novella gloria drammatica; ma l'ingegno di Racine era d'una tempra diversa da quella di Corneille: vi era posto per ambedue nel teatro: a questo l'eroismo, a quello la tenerezza dei sentimenti. Racine, nello spazio di sei anni, diede alle scene cinque tragedie, più o meno applaudite dal pubblico, e terminò la sua carriera drammatica nel 1677 colla *Fedra,* esaltata da Voltaire come il capolavoro dello spirito umano. Più tardi trattò un soggetto sacro, l'*Esther,* per rendersi accetto a madama Maintenon, che lo richiedeva di quel componimento per procacciare una casta ricreazione alle nobili signorine dell'educandato di Saint-Cyr. Questa tragedia che, come vedremo nel vegnente capitolo, per circostanze particolari piacque molto a Saint-Cyr, non ebbe favorevole accoglienza dal pubblico, ed il tempo ha provato che il pubblico aveva ragione.

Racine morì a Parigi il 26 aprile 1699. La sua poesia, per lo stile, a sentenza dei migliori critici francesi, non ha paragone. È pura, delicata, leggiadra, bellissima in ogni parte, non manca di robustezza, ma non è questo il massimo suo pregio. Corneille, talvolta rozzo poeta, è pieno d'energia: fonde i suoi concetti come nel bronzo; Racine invece li

forbisce, li ingentilisce e li adorna. I suoi versi sono mirabili per la struttura e per l'armonia, e servono da modello per quell'arte poetica, che era sì ricercata ed applaudita alla splendida corte del re Luigi XIV.

Tra questi due sommi tragici si collocò Molière, il quale diede alla commedia francese convenienza, regolarità, elevatezza e perfezione. Questo gran poeta comico a 14 anni non sapeva nè leggere nè scrivere; era aiutante garzone di suo padre, tappezziere in stoffe, e solo più tardi dai genitori gli fu concesso di frequentare le scuole di Clermont, nelle quali in poco tempo fece rapidissimi progressi, ed ebbe per condiscepoli giovinetti, che in progresso di tempo acquistarono la corona della celebrità: Gassendi, il celebre filosofo epicureo, fu suo maestro.

Appassionato per l'arte drammatica, abbandonò la bottega di suo padre e frequentò il palazzo di Borgogna, nel quale recitavano gli artisti italiani. Il giovine tappezziere riuscì simpatico per le sue eccellenti qualità dello spirito e del cuore, e fu accettato nella compagnia. Allora, imitando i compagni dai quali aveva attinte le prime nozioni drammatiche, ed anche per seguire l'uso dei tempi, cambiò il nome di Poquelin in quello di Molière, e sotto questo nome divenne immortale.

Spinto da smania irrefrenabile di sottrarre la commedia dal convenzionalismo, in cui si raggirava, e darle una forma regolare e stabile, scrisse lo *Stordito*, commedia brillante in cinque atti e in versi, che fu rappresentata a Lione nel 1635, ed è notevole specialmente per la parte di Mascarillo, maschera francese, piena di sali, di frizzi, di *vis comica*, e che ottenne la più viva ammirazione da tutti gli spettatori.

Direttore d'una piccola compagnia comica, nella quale era anche poeta ed attore, si recò a Bezières, ove l'aspettava il principe di Conti, suo compagno di scuola e protettore. Recitò alla sua presenza il

Dispetto amoroso, lo *Stordito*, le *Preziose ridicole* ed altre commedie. Il principe gli propose la carica di suo segretario, ma Molière vi si rifiutò, e dopo aver recitato a Grenoble, a Bordeaux, a Lione, a Rouen, tornò a Parigi nel 1658 ed ottenne il permesso di stabilirvisi, dividendo il piccolo teatro del palazzo Borbone coi commedianti italiani, che a quell'epoca erano i soli che recitassero con tanta naturalezza la commedia.

Dal suo amico, il principe di Conti, fu anche presentato alla famiglia reale, e potè ottenere di recitare, colla sua compagnia, nel vecchio palazzo del Louvre la tragedia *Nicomede*. In seguito a tale rappresentazione, il fratello del re volle che la compagnia fosse insignita del titolo di *Compagnia di Monsieur* (titolo con cui indicavasi il secondogenito dei principi di Francia) e le destinò, per le recite, il teatro del palazzo, del quale ebbe possesso sino alla sua morte, che avvenne nel 1673.

Molière esordì colla sua prima commedia all'età di 21 anni, e dal 1658 al 1673, cioè nei quindici anni che passò a Parigi, sottopose al giudizio del pubblico trenta opere teatrali: il *Cornuto immaginario*, commedia piena di brio e di vivacità; gl'*Importuni*, primo saggio delle commedie episodiche; la *Scuola dei mariti*, la *Scuola delle mogli*, imitazione degli *Adelfi* di Terenzio, ma con più ingegnoso scioglimento; il *Matrimonio per forza*, la *Principessa d'Elida*, gli *Amanti magnifici*, nei quali l'artista dà la baia a sè stesso per aver troppo secondato i gusti dell'epoca; il *Tartuffo*, col quale flagellò l'ipocrisia, e si tirò addosso tutto l'odio dello sciame gesuitico parigino; l'*Amore medico*, il *Misantropo*, nel quale il carattere del protagonista è assai vigoroso e si nota un linguaggio nobile ed eloquente; il *Medico suo malgrado*, spiritoso scherzo nel quale si mette in ridicolo la facoltà della medicina; *Meliserte*, pastorale graziosa; il *Siciliano*, tentativo d'opera comica; l'*Amfitrione*, meravigliosa produzione, benchè imitata da Plauto, del quale

imitò anche l'*Avaro*, carattere che meglio dello scrittore latino pose in tutta la sua evidenza; *Giorgio Dandin*, *Pourceaugnac*, il *Borghese gentiluomo*, le *Furberie di Scapino*; commedia brillantissima e ridondante di bellezze, le *Donne letterate*, nelle quali personifica la pedanteria femminile; la *Contessa d'Escarbagnes*, che è una satira contro i provinciali che vanno per la prima volta a Parigi, e finalmente l'*Ammalato immaginario*. Questi sono i suoi migliori lavori. Le commedie eroiche, quali il *Don Garcia di Navarra* ed il *Don Giovanni*, mancanti di nerbo e diluite in un'infusione d'amore e di patetiche frasi sentimentali, sono opere mediocri. Compose anche una *Commedia-ballo*, intermezzata di musica e danza che si collegava coll'azione, e siccome non usciva dal dominio del genere comico, anche in questo tentativo Molière si mostrò qual'era nelle altre commedie.

Con questi tre genii la Francia, nell'arte scenica, ebbe il suo secolo d oro, e nulla ebbe ad invidiare alle epoche più splendide di Roma e della Grecia. Sparita la triade, vi fu come un momento di sosta, ma la striscia luminosa, che dietro ad essi avevano lasciato, valse a tener vivo il fuoco dell'arte, ed il teatro visse con certo splendore almeno sino all'epoca della grande rivoluzione.

Prima di continuare nei nostri studii, i lettori ci permetteranno che, per seguire il metodo adottato, narriamo l'episodio della rappresentazione dell'*Esther* di Racine, data nell'educandato delle nobili signorine di Saint-Cyr, e si avrà così una pallida idea del modo con cui si allestivano gli spettacoli a corte, regnando il cristianissimo re Luigi XIV.

CAPITOLO XX

—

EPISODIO 7.°

La rappresentazione dell'" Esther " di Racine, nel collegio di Saint-Cyr, alla presenza di Luigi XIV e della sua Corte.

La vedova Scarron aveva segretamente sposato il gran re Luigi XIV, che già declinava verso la vecchiaia. Quantunque avesse in mano le redini del potere, cedendo ad altra dama la direzione dell'educandato di Saint-Cyr, pure in quell'asilo della pace, del raccoglimento, e diremo anche della folle gioventù; aveva concentrato le sue più care affezioni ed era orgogliosa di poter ripetere che n'era stata, per così dire, la fondatrice. Era dunque cosa naturale, che a quelle care fanciulle, che portavano i nomi più illustri della Francia, procurasse tutte quelle distrazioni che valevano a perfezionare l'educazione della mente e del cuore. La musica e la declamazione erano i loro divertimenti favoriti, e la signora di Maintenon faceva scrivere cori e tragedie per occupare le alunne, che andavano pazze d'affetto per la loro nobile protettrice.

Racine, per ordine della Maintenon, aveva scritto la sua *Esther*, ed era giunto il giorno della solenne rappresentazione. In una vasta galleria a vetri, ador-

nata con una magnificenza regale, di faccia al palcoscenico d'un elegante teatro, erano disposte in bell'ordine poltrone coperte di velluto e di frange d'oro, sulle quali andavano a collocarsi i personaggi più onorevoli per nascita o per dignità della Corte di Francia. Luigi XIV, il re Sole, era ritto in piedi dinanzi all'ingresso: nell'una mano teneva una carta spiegata, nell'altra una canna d'India con pomo d'oro contornato di brillanti, e con questa sbarrava l'ingresso, perchè nella galleria non entrassero che le persone i cui nomi erano stati scritti in quel foglio dalla Maintenon. Quando tutti i posti furono occupati, il re andò a sedere sul trono, che gli era stato preparato sul davanti. Gli ultimi a giungere e ad essere introdotti furono il maresciallo d'Albret, la celebre principessa degli Orsini e la marchesa di Sevignè, antichi amici della vedova Scarron: non trovando ove collocarsi, ebbero la ventura di raccappezzare un posto tra Louvois, il ministro della guerra, e Boileau, l'eminente satirico di quell'epoca.

— Maresciallo, disse sorridendo la principessa degli Orsini al suo compagno, non ve n'offendete, ma mi avete l'aria d'un povero pulcino nella stoppa. Se non vi avessi spinto avanti alla ricerca di questo posticcino, avremmo dovuto accontentarci di restare in piedi per tutta la serata. Sulla vostra faccia attonita.... e un po'.... melensa.... è facile indovinare che voi arrivate fresco fresco dal fondo della Gujenna.

— Ed è verissimo, rispose senza scomporsi il maresciallo: io mi sono trasformato in un perfetto signorotto di provincia, straniero affatto ai bei modi del mondo galante: io mi trovo qui precisamente come un pulcino impastoiato, perchè mi avvedo di non essere al mio posto.

In un gruppo non lontano, si tenevano altri discorsi.

— Mi chiedete che cos'abbiamo di nuovo? sclamava il vecchio marchese della Rochefaucauld al suo vicino: ma guardatevi attorno e vedrete. Nella folla principi,

duchi, marchesi, conti e baroni, il fiore della nobiltà francese: a destra ed a sinistra marescialli, ministri e supremi magistrati che ci fanno corona: dinanzi a noi, il gran re Luigi, che Iddio conservi per molti anni all'affetto de' suoi fedelissimi sudditi: sul proscenio maestri di musica e celebri poeti: in iscena le vaghe e giovani educande di Saint-Cyr, in tutto lo splendore della loro bellezza, e tra le quinte un coro di monachelle, che salmeggiano il *veni creator spiritus.* E mi domandate se abbiamo delle novità?

Il marchese di Rochefaucald era uno degli uomini più spiritosi della Francia.

— Il marchese, soggiunse la principessa all'orecchio del maresciallo, ha dimenticato il gran mastro delle cerimonie. E così dicendo indicava col dito una gentildonna, che stava seduta presso il trono del re.

— La signora di Maintenon, rispose il maresciallo.

— Già! continuò la caustica principessa, l'ex-vedova del poeta Scarron. Un giorno i begli spiriti, che non sapevano leggere nell'avvenire, la indicavano coi nomi di civettuola, d'intrigante e d'ambiziosa, ed ora....

— Ora, replicò il maresciallo, la chiamano semplicemente la signora di Maintenon....

— O di Maintenant, per designarla a dovere.

— Eppure, mormorò d'Albret, quasi all'orecchio della principessa, in provincia tutti sono d'opinione che il suo regno sia ben stabilito, e circolano anche voci d'un segreto matrimonio....

— E voi di laggiù credete a tutte queste fanfaluche? I re non si lasciano sposare tanto facilmente, credetelo a me; conosco bene ed a fondo la Corte di Francia, quanto quella della Spagna....

— Presso la quale è indispensabile una *camerera mayor*, e tutti sanno che la leggiadra principessa degli Orsini è desiderata da Sua Maestà Cattolica e da tutta la Corte.

La principessa battè col ventaglio sulla spalla del Governatore della Gujenna, e sorridendo maliziosamente rispose:

— L'aria di Corte è un grande incentivo all'adulazione, maresciallo, e voi ne subite l'influenza. Però, lasciando da parte lo scherzo, vi dirò che mi trattengono a Parigi sotto il più strano pretesto. Un dì, o l'altro converrà pure che la Maintenon ottenga che io ritorni a Madrid. Si vuole che il mio esiglio sia derivato da una benedetta postilla, messa sotto la lettera del re, a pro del conte d'Aubignè di lei fratello.

— Adesso, soggiunse il maresciallo, spiegatemi un po' principessa, in qual luogo mi avete condotto, e qual'è lo spettacolo al quale dobbiamo assistere.

— V'accontento subito, rispose la principessa. Come vedete gl'invitati non arrivano ai duecento: e siccome gli aspiranti andavano al di là dei due mila, comprenderete che è un grande onore essere in questo numero. Voi vi trovate nella galleria dei concerti del convento di Saint-Cyr, nel quale la vedova Scarron ha fondato una scuola di educazione per le nobili fanciulle; e siccome ella pretende ricondurre il teatro alla felice *età dell'oro* ed ai beati tempi in cui si rappresentavano i *Misteri della passione*, le educande di Saint-Cyr hanno imparato a mente i versi di una tragedia scritta espressamente per esse, e fra pochi momenti la declameranno.

— E come si chiama il poeta? domandò il maresciallo.

— Racine, si affrettò a rispondere il satirico Boileau, prima che la principessa e la Savignè pronunciassero quel nome. Racine, il mio illustre amico, che ha avuto l'incarico dalla Maintenon, press'a poco in questi termini: « Le nostre care alunne, da poco tempo « hanno recitato la vostra *Andromaca*, e tanto bene « che io terrò chiuso il teatro finchè non abbiate « scritto per esse un poema morale e storico, nel « quale, d'amore non vi sia la più piccola allusione. « Sconvolgete pure tutte le regole dell'arte teatrale, « che a me poco importa; quello che io vi domando, « si è che le mie fanciulle si divertano e s'istruiscano

« nel medesimo tempo ». Oh la Maintenon ha buon tatto e sa far bene le cose sue.... Ma il sipario si alza e presto giudicherete se il poeta, mio illustre amico, abbia raggiunto lo scopo desiderato.

Terminata la sinfonia ed alzata la tela, comparvero sulla scena varii gruppi di vaghe fanciulle, che cantarono in coro i primi versi della tragedia: poi le damigelle di Marsilly, di Saint-Osman, di Choiseul, di Glapion, di Caylus, alle quali erano state affidate le parti principali, declamarono, il meglio che seppero, i poetici episodii della storia di *Esther*.

Gli applausi scoppiavano fragorosi al finire d'ogni dialogo. Il re, i cortigiani, i parenti delle educande, gli amici battevano le mani e incoraggiavano quelle care fanciulle, le quali vedevano la conferma del loro trionfo nel sorriso della signora di Maintenon, cui soltanto volevano far paga, deliziando peró anche gli altri, che le ascoltavano. La leggerezza francese aveva un vasto campo per far pompa de' suoi sali e delle sue facezie; le allusioni del fatto antico col fatto moderno si prestavano meravigliosamente, onde l'Ester israelita, che seppe co' suoi modi cattivarsi il cuore del possente Assuero, e riempiere il reale palazzo delle figliuole di Sione,

Dal vento del destin fiori agitati,

rammentava al maresciallo d'Albret le parole della vedova Scarron, l'Ester cattolica « *Amo tanto il proteggere* ». Ma quando la di Caylus declamò i versi:

Forse l'alta sventura non ignori
Di Vasti altera, al di cui posto io seggo,

la superba Montespan curvò la testa, e siccome tutti gli sguardi si volgevano verso di lei, per non mostrarsi avvilita, si pose a chiacchierare sommessamente col ministro Louvois, che di quelle chiare allusioni, sì bene applicate, rideva di cuore, quantunque pochissima simpatia nutrisse per la vedova Scarron.

Infine, quando il superbo monarca, di cui le scritture e l'Alighieri dicono

Che fu al dire ed al far così 'ntero

voltosi alla sua Ester, carezzandola le diceva:

I' non trovo che in te quella virtude
Che sempre mi compiace e mai mi sfama
Virtù d'amor con cui l'alma m'irraggi

Luigi XIV guardò la Maintenon con dolce espressione di tenerezza, quasi volesse dirle che l'aveva riconosciuta in quelle parole. Il principe piangeva; il re e la regina d'Inghilterra, ospitati alla Corte di Francia, s'entusiasmavano; le donne si rodevano dentro per invidia e dispetto; tutti applaudivano con frenesia.

— Maresciallo, diceva sorridendo la principessa degli Orsini, la commedia non si recita soltanto sulla scena.

— Me ne sono avveduto, rispondeva il maresciallo. Oh, chi avrebbe mai creduta sì civettuola ed ambiziosa la timida consorte del povero malato della regina? (1) Donne! Donne!

La più felice di tutte le persone raunate in quella vasta galleria era senza dubbio la Maintenon, perchè, compiacendosi dell'opera sua, rifletteva sulle vaghe creature che amava come figliuole sue gli affettuosi sguardi che il re figgeva su lei sola. Il maresciallo d'Albret, che sino a quel punto aveva diviso le caustiche idee delle sue nobili compagne, cominciò a veder chiaro nella splendida posizione dell'antica sua amica. Guardandosi intorno e dominando la sala, potè

---

(1) Con questo nome veniva comunemente chiamato il poeta Scarron.

convincersi che se la Maintenon da talune era invidiata o punta con disprezzo, da moltissime era amata lealmente e senza gelosia, avvegnacchè al termine d'ogni atto della tragedia le dame di Corte, le principesse reali ed i più illustri cavalieri, alzandosi dai loro seggi, andavano a salutarla, le stringevano la mano con verace espansione di cuore, la felicitavano sulla magnificenza dello spettacolo dovuto alle di lei cure, e scendevano persino a consultarla sul merito dei loro acconciamenti, con intimità, ma sempre con quel rispetto che le inferiori solevano tributare a colei che, di buon diritto, primeggiava fra tutte per ingegno, per spirito e per favore.

Giudicando dalle apparenze sulle di lei relazioni col re, era facile convincersi che fra loro esisteva un legame intimo, sacro e benedetto; e se rispetto era in essi, l'uno per l'altra, più il re Luigi mostravane a lei, ch'ella a lui; per la qual cosa, la signora di Chaulnes, ciò osservando, ebbe a dire alla signora di Sevigné, che le era vicina:

— Per la Nostra Signora! Che donna felice!

I cori cantati dalle fanciulle erano così commoventi, che non si potevano desiderare migliori. Quelle simpatiche voci argentine e melodiose davano, alle anime credenti e pie, un'idea degli angelici concenti. Le ricche e nobili educande, colle grazie naturali, col fascino dei vezzi, la civetteria naturale e spontanea della loro età, esordivano con brillante successo nell'arte di piacere, col medesimo suffragio e coi migliori auspicii, come nell'arte della declamazione, di cui poco prima avevano dato le prove più luminose.

La tragedia di Racine piacque dal principio alla fine, al re ed alla Maintenon, perchè lusinghiera per essi; a taluni, come un pregevole lavoro di circostanza; ad altri, perchè calzava tanto a dovere alle persone cui era stata dedicata. Molte allusioni scaturivano dai versi del poeta, piaggiando con arte cortigianesca la donna che in segreto svisceratamente amava, tanto che morì quasi di passione, solo perchè

stimò aver perduto le grazie del suo re e della sua benefattrice.

Re Luigi chiese di vedere il celebre autore dell'*Esther;* lo accolse con molta deferenza e l'encomiò per l'opera sua. Boileau, che era orgoglioso per l'esito splendido della tragedia, raccolse dalla bocca dei gentiluomini gli elogi fatti dal re a Racine e si affrettò a gettarli nel dominio pubblico, tanto che tutti gli ammiratori del grande poeta ne furono lietissimi. Il re, ritornando a Versailles, disse sorridendo alla marchesa di Maintenon:

— Sapete, marchesa, che quel vostro protetto, Racine, ha moltissimo ingegno?

— Se vostra maestà, rispose la Maintenon, è di questo parere, converrà fare qualche cosa per lui! Povero Racine! Ne ha tanto bisogno!

— Come, madama! soggiunse il re: è raccomandato da voi e dispera?

E Racine provò gli effetti della munificenza sovrana, ma per poco.... i principi dimenticano tanto facilmente.... e Racine, lo ripetiamo, morì di crepacuore prima di compiere i 60 anni.

CAPITOLO XXI

La musica nel periodo del rinascimento sino al secolo XVIII.

All'epoca del rinascimento, già lo abbiamo detto, ma non sarà superfluo ripeterlo, le scienze, le lettere e le arti, quasi guidate da una mano onnipossente, subirono un inatteso sviluppo; la passione per il *bello* concreto ed ideale divenne l' idea dominante, e da questa scaturirono capolavori, dai quali trapelava lo splendore del genio greco e latino trasfuso nell'ideale cristiano.... I letterati avevano attinto nei libri raccolti con tanto zelo dai monaci e sottratti all'ira dei saccheggiatori, e nei primordii del secolo XIV apparvero i giganti della letteratura italiana: Dante, Petrarca e Boccardo; dopo questi il Bibbiena, Machiavelli, Bojardo e l'Ariosto, che primi aprirono la strada alla poesia lirica ed ai poemi musicali.

I cultori della musica, sventuratamente, rovistando nei monasteri, nelle biblioteche, nulla trovarono che potesse loro fornire delle norme esatte, e per accorciare la via furono costretti a tutto creare, persino i primi rudimenti contenuti nelle opere didattiche dei greci trasmesseci dal medio evo; e questa è forse la prima causa per cui fu ritardata l'apparizione dei capolavori della musica moderna.

Stranieri all'Italia furono i maestri che vennero fra noi ad insegnare le regole del contrappunto, e

fra i primi e più celebri annoveriamo Fosquin Desprez di Cambrai, che sotto papa Innocenzo III era cantore della cappella pontificia. Chiamato poscia alla Corte di Ercole I duca di Ferrara, strinse amicizia col Bojardo e l'Ariosto, dei quali musicò le canzoni e i madrigali. Compose un gran numero di messe e di canzoni spirituali, che gli valsero il meritato titolo di *principe della musica.*

Ferdinando I di Napoli aveva affidata la direzione della cappella reale a Tintoretto di Nivelle. Arcadet, oriundo dei Paesi Bassi, dirigeva nel 1536 la cappella papale, e fu il primo che abbia avuto il felice pensiero di distruggere l'uso barbaro di scrivere le messe ed i motetti sopra motivi di volgari canzoni, sostituendovi una musica in armonia colla maestà del culto divino. Orlando di Lasse, nato nel 1520 a Mons, diresse per 12 anni la cappella di San Giovanni Laterano; viaggiò l'Europa ed anch'esso fu detto il principe della musica. Goudimel di Besançon aprì a Roma una scuola di musica, dalla quale uscì Palestrina di Preneste, il cui genio eclissò quello de' suoi predecessori. La sua messa di papa Marcello, il motetto *Populus meus* ed il divino *Stabat* al concilio di Trento vinsero la causa della musica, mentre si discuteva la proposta di sopprimere la musica nelle chiese. I lavori del Palestrina sono di stile puro e corretto, di forma nobile e varia, e d'una soavità celestiale.

Venezia possedeva Villaert di Bruges, uno dei più celebri compositori del secolo XVI. Egli creò l'oratorio ed il canto dei salmi diviso in cori o riuniti o separati, e cominciò quella serie non interrotta di celebri organisti, quali il Zarlino, Gabrielli, Merulo, Monteverde, che illustrarono la chiesa di San Marco. Zarlino, allievo di Villaert, pubblicò nel 1558 un trattato di composizione, nel quale si trovano, per la prima volta, le regole del contrappunto doppio e l'arte di modulare la fuga. Da quest'epoca l'Italia non ebbe più difetto di maestri di prim'ordine.

Nanini era succeduto a Palestrina nel 1580 nella direzione della cappella pontificia. Vennero poscia Allegri ed Agostini, le cui opere sono gelosamente conservate nella biblioteca vaticana come un tesoro dell'arte musicale. Carissimi aumentò il numero dei coristi per sostenere la potenza dei nuovi organi costrutti da Antonio Corno di Brescia e Vincenzo Colonna di Venezia, e per stabilire un legame anche più intimo fra le voci e questo divino strumento vi aggiunse prima gli strumenti a corda e più tardi tutta l'orchestra.

Però, nelle epoche di cui parliamo, si nota una differenza esiziale nei sistemi musicali adottati in Oriente ed in Occidente. I canti, per esempio, della Chiesa d'Alessandria in Egitto erano melanconici e peccavano di monotonia: quelli di Costantinopoli convenzionali e severi: quelli invece di Roma grandiosi ed appassionati. I soprani, aggiunti alla cappella papale, erano celebrati in tutta Italia, e si ripetevano con plauso i nomi dei padri Soto e Geronimo, i più grandi cantori del secolo decimosettimo. Sino a questo punto la scienza dell'armonia si era generalizzata collo insegnamento della musica sacra, e nessuno pensava ancora a trasportarla sulla scena. Firenze ha il vanto del primo tentativo, e fu un certo Enrilio, gentiluomo romano, che nel 1588, in occasione del matrimonio della granduchessa di Toscana, musicò il poema della lucchese Laura Guidiccioni. Questa specie di melodramma, che aveva più recitativi che melodie regolari, ebbe buon successo, e questo invogliò la Guidiccioni a scrivere nuovi lavori, pure musicati dal cavaliere e rappresentati alla presenza del granduca Ferdinando de' Medici nel 1590.

Il poeta Rinuccini fece musicare dai maestri Peri e Caccini la sua *Dafne* nel 1598, e nel 1600, all'epoca delle nozze di Maria de' Medici, la *Euridice* dai maestri Peri e Giulio Romano; poi l'*Arianna abbandonata*, della quale Monteverde di Cremona scrisse la musica, la migliore che si fosse mai udita. Il suc-

cesso di queste rappresentazioni si divulgò in tutta Italia, ed in ispecial modo a Roma, ove il dramma lirico ebbe nei maestri Malagigio, Niccolini e Mario degli ottimi imitatori. Questo genere di musica sostituì quello dei madrigali, cosicchè il principio del secolo XVII fu, per così dire, l'aurora della musica drammatica.

Scarlatti, nato a Napoli nel 1650, sorpassò Monteverde per l'abbondanza delle idee e l'espressione appassionata. Compose un centinaio d'opere e condusse l'arte del canto sul limitare dello stile brillante e fiorito del suo prediletto allievo, Porpora. Fu questo gran maestro, che ebbe il raro merito di sviluppare le qualità naturali de' suoi allievi, rendendoli abili ad eseguire i più difficili esercizii: trilli, gruppetti, mordenti, scale cromatiche, salti di bravura, ecc., ecc. In questo modo si cantava con facilità e grazia, senza escludere l'energia della passione. Durante succedette a Porpora, e la scuola napoletana non rimase sterile di grandi maestri. Pergolese, Duni, Piccini, Sacchini, Paisiello illustrarono il secolo XVIII e Leonardo Leo, il continuatore di Durante, contò tra i suoi allievi Iomelli, Traetta e Piccini, che si acquistarono una riputazione europea. Vennero quindi i Cimarosa, il precursore di Mozart e di Rossini, poi Zingarelli, il maestro di Mercadante, di Bellini, dei fratelli Ricci, che gli furono superiori nel genere lirico. Come sommi maestri di contrappunto primeggiarono: il padre Kircher, gesuita sapiente; il padre Martini, il più dotto maestro della sua epoca; i padri Valotti, Sacchi e Mattei, che ebbe la gloria di formare il genio di Rossini e di Donizetti, rimasti per lungo tempo senza rivali nel dramma musicale.

Chiudendo il capitolo XIV abbiamo accennato che la Francia, all'epoca del cavalleresco re Francesco I contava molti maestri nella musica. I più celebri erano Desprez, Crombert, Mouton, Goudimel e poscia i Clandin, i du Corroy ed i Guedron, che arricchirono il patrimonio musicale colle loro sapienti composi-

zioni di musica sacra e con molti lavori che trattano della teoria dell'arte. Lo studio della musica sacra aveva aperto in Francia, come in Italia, la via alla musica drammatica. Si cominciò col mettere in musica madrigali, ballate e sopratutto canzoni, delle quali una curiosa raccolta fu pubblicata ad Anversa da Tilman-Susato l'anno precedente alla morte di Francesco I. I poeti, incoraggiati nei loro tentativi di poesie liriche, sostituirono ai *Misteri* un teatro regolare, come fecero i greci colle tragedie e colle commedie.

Todelle per il primo introdusse il coro ne' suoi lavori. Gentile Belleau recitava e cantava nelle opere del suo amico Todelle, e Baif inaugurò nel 1570, nella sua casa del sobborgo San Marcello, un'accademia di poesia e di musica, ma durò poco a cagione delle grandi spese che costava. Gli artisti italiani, i quali avevano seguito Maria de' Medici a Parigi, esercitarono poca influenza sulla musica, quantunque si ammirasse lo stile corretto ed il bel metodo di canto. Per questa ragione il melodramma faceva pochissimi progressi, e le così dette *arie di corte* (madrigali in forma più libera) prevalevano ancora. Enrico III favorì lo sviluppo dell'opera in musica, incaricando Beaulieu e Salomon di comporre un melodramma per le feste che diede in onore delle nozze di Margherita di Lorena col duca della Joyeuse. Questo melodramma ottenne esito così splendido che si dovette replicare per più giorni di seguito. Dopo queste feste, che riunirono a Corte diecimila persone, e durarono quindici giorni, il teatro diventò una passione, che Enrico IV favorì, permettendo agli artisti delle provincie di stabilirsi a Parigi. E sicome la città di notte non era illuminata, gli spettacoli avevano luogo dalle due alle quattro e mezzo per proteggere i cittadini dai borsaiuoli e dagli assassini.

Maria de' Medici ricompensò gli autori ed i compositori di musica e favorì il dramma lirico. Ella aveva seco condotto il poeta Ranuccini, che il re

nominò gentiluomo di camera, e la cui opera *Euridice*, messa in iscena a Parigi, ottenne un successo eguale a quello di Firenze. Luigi XIII, che aveva ereditato dal padre il buon gusto per la musica, studiò il contrappunto, compose degli inni, delle canzoni ed un *De profundis*, che fu cantato alle sue esequie. Sotto il suo regno fu introdotta l'opera italiana, che esordì colla *Finta pazza* dello Strozzi, opera intieramente in musica.

Nel 1659 l'abate Perrin, abate solo di nome, compose il poema di un'opera di cui Cambert scrisse la musica. E siccome questo lavoro piacque, Luigi XIV accordò lettere patenti a Perrin per fondare un'accademia di musica. Ma le ingenti spese sorpassando le entrate, Perrin cedette la sua impresa al maestro Lulli, che nel 1670 la trasportò nel teatro di Bell'aria, in via Vaugirard, ove la folla accorreva ad applaudire le liriche composizioni del celebre maestro. Lulli aveva esordito, scrivendo musica pei balli di Corte, nei quali prendeva parte anche Luigi XIV. Ma quand'ebbe la direzione dell'accademia, compose per quel teatro dal 1672 al 1687 diciannove grandiose opere, che tutte piacquero; gl'intermezzi per molte commedie di Molière; sinfonie, musica sacra ed un gran numero di suonate per violino. Questo grande artista riempì la lacuna che lasciava l'arte musicale nella schiera degli artisti e dei letterati, di cui volle circondarsi Luigi XIV. Ma Lulli, essendo il solo gran maestro della sua epoca, fu stazionario e soltanto al comparire di Rameau si capì che le opere del gran maestro erano incomplete.

CAPITOLO XXII

—

La condizione dell'arte drammatica in Italia nel secolo XVIII.

Come la Grecia ai tempi di Menandro, di Sofocle e di Euripide, Roma quando Plauto e Terenzio scrivevano le loro celebri commedie, la Francia durante il regno di Corneille, Racine e Molière, la Spagna all'epoca di Lopez e di Calderon della Barca, poterono vantare le fasi più splendide del teatro tragico e comico, così l'Italia a nessuna di queste nazioni fu inferiore, quando tra i suoi poeti potè iscrivere i nomi di Jacopo Martelli, di Gravina, di Antonio Conti, di Maffei, di Metastasio e più tardi quelli di Goldoni, di Vittorio Alfieri e di moltissimi altri. I secoli XVII e XVIII furono, per così dire, i privilegiati, perchè tra il finire dell'uno e il centenario dell'altro, fiorirono genii che dedicaronsi esclusivamente a questo ramo di letteratura, e furono coronati dall'aureola della celebrità.

Di Pietro Jacopo Martelli bolognese, che diede il nome ai versi *alessandrini* pochi si ricordano: eppure compose tragedie e drammi musicali che rialzarono in Italia l'onore decaduto della poesia. Era nato il 28 aprile del 1665; fece i primi studii sotto la direzione dei padri gesuiti e più tardi si dedicò alla facoltà medica nella celebre università della sua città natale. Nel 1707 ottenne all'università stessa la cattedra

di professore di belle lettere, ma dopo pochi mesi l'abbandonò per trasferirsi a Roma, quale segretario particolare di Filippo Aldovrandi, nella sua ambasciata presso il pontefice Clemente XI. Nella stessa qualità e per invito del pontefice, accompagnò monsignor Pompeo Aldovrandi, ambasciatore straordinario a Parigi, ove conobbe e strinse amicizia con Fontenelle, Crebillon, Malcrieu, Saurin e la signora Dacier. Ritornato dopo qualche tempo a Roma, contribuì moltissimo ai vantaggi della sua patria, intromettendosi, quale conciliatore, nelle controversie che bollivano allora tra Bologna e Ferrara per le arginature del Reno e del Po.

Il Martelli deplorava la povertà del teatro in Italia, sulle cui scene si rappresentavano commedie dell'arte e tragedie francesi, malamente tradotte; per riparare a questo sconcio si diede a comporre tragedie originali. Vedendo però che i sommi tragici francesi erano giunti, per generale opinione, assai presso alla perfezione, divisò imitarli, non solo nella tela drammatica, ma persino nella forma esteriore del verso.

I versi di quattordici sillabe rimati a due a due, inventati da Cicillo, siciliano del secolo XIII, sul modello di quelli chiamati *alessandrini*, erano stati adottati dai francesi nelle loro tragedie; il Martelli li richiamò in vita, e ne fece uso nella maggior parte delle sue tragedie, per il che s'ebbero il nome di versi *martelliani*. Però il poeta bolognese errò nel formarsi un'idea eguale della poesia francese e dell'italiana. La poesia francese di ben poco diversificherebbe dalla prosa, se fosse spoglia del corredo della rima. Per lo contrario il verso sciolto che si adopera comunemente nella tragedia italiana si regge da sè per un'intrinseca armonia e per frasi non comuni alla prosa, e proprie del linguaggio poetico. La nostra tragedia, sia classica o lirica, non ha quindi d'uopo del lenocinio della rima come la francese, e gl'imitatori del Martelli, Goldoni pel primo, e più tardi, cioè ai nostri tempi il Ferrari, il Castelvecchio,

il Giacosa ed altri, adoperarono il verso martelliano soltanto nelle commedie. Ciò non per tanto il Martelli, per l'autorità anche di Scipione Maffei, va annoverato fra i migliori poeti de' suoi tempi. Lo stile delle sue opere è negletto, tranne che nelle satire, schiette, castigate, ma non meno energico e pungente.

Pier Jacopo Martelli morì in Bologna il 10 maggio 1727 nell'età di 62 anni. Scrisse 25 composizioni sceniche, fra le quali annoveriamo *Ifigenia in Tauride Alceste*, la *Morte di Nerone*, *Sìsara*, *Elena*, *Perseo in Samotracia*, il poema *Degli occhi di Gesù*, i dialoghi *Della tragedia antica e moderna*, il *Tasso*, nonchè il *Femia sentenziato*, dramma satirico scritto contro Maffei, perchè in uno studio sul teatro aveva ommesso di nominare il Martelli fra i poeti tragici.

Dopo Martelli viene il Gravina, nato in Roggiano, castello della Calabria Citeriore, il 20 gennaio 1664. Fu uno dei più forti ingegni che abbia dato all'Italia il regno di Napoli, culla, in ogni tempo, di tanti filosofi e profondi pensatori. Dedicatosi alla giurisprudenza, nel 1703 ebbe la cattedra di diritto canonico nell'università di Roma e insegnò quindi le decretali di Graziano. Amante della poesia e del teatro, pose ogni studio perchè si ritornasse alle pure fonti dell'antichità, però la sua idea, ottima nella teoria ma erronea nella pratica, ebbe pochi imitatori. Compose cinque tragedie intitolate: *Palamede*, *Andromeda*, *Appio Claudio*, *Papiniano* e *Servo Tullio*, ma quantunque ridondanti di bei sensi filosofici, di versi robusti, nel complesso sono mancanti di quel fuoco poetico che solo a pochi è concesso, e di quell'affetto che solo è capace di commuovere gli animi e suscitare l'entusiasmo nel pubblico.

Ma se il Gravina, a' suoi titoli di gloria, come critico arguto e valente, come giureconsulto, non potè aggiungere quello di celebre poeta, seppe ben riscattarsi da questa mancanza, coll'aver fatto dono all'Italia del Metastasio, da lui scoperto, ospitato nella sua casa ed istruito.

Contemporanei del Gravina furono il Conti Antonio ed il Maffei. Il primo, poeta e filosofo, nacque in Padova nel 1677, ed ivi morì il 6 aprile del 1749. Scrisse qualche buona tragedia, e la migliore è senza dubbio il *Cesare*, che, rappresentata, ottenne splendido successo e fu replicata. Però Scipione Maffei, il celebre autore della *Merope*, sorpassò il Conti, e fu superiore a tutti gli altri scrittori nell'imitazione dei classici greci.

Scipione Maffei, discendente da illustre e nobile famiglia veronese, nasceva il 1.° giugno del 1675. Educato nel rinomato collegio di Parma, si dedicò di buon'ora alla poesia. Più tardi si arruolò come volontario nell'esercito di Baviera, nel quale suo fratello maggiore, Alessandro, era uno dei più riputati generali. Abbandonate le armi e ritornato alla sua patria, col concorso di Vallisnieri e di Zeno, pubblicò un giornale e lo continuò sino al 1730; è in esso che stampò i suoi studi critici, le sue osservazioni letterarie, che costituiscono sei volumi, pieni di pregevoli estratti ed opuscoli.

Dopo aver tentata la riforma del teatro italiano col farsi editore di alcune tragedie dimenticate del cinquecento, volle comporne una egli stesso e l'Italia ebbe la *Merope*, salita quasi subito in grandissima celebrità. All'infinito si moltiplicarono le rappresentazioni e le edizioni di questa tragedia, che lo stesso cinico Voltaire, l'autore della *Zaira*, tradusse nella lingua francese. Maffei, quasi settuagenario, fu bandito da Verona, ma dopo quattro mesi richiamato, rientrava come in trionfo nella sua patria. Però la sua vita non fu scevra di molti dispiaceri; la sua fenomenale erudizione aveva spaventato il mondo letterario e religioso, e però, in più circostanze, fu fatto segno alle più vili calunnie e gli ultimi suoi anni furono assai amareggiati.

Il rugiadoso padre Concina, domenicano bellicoso rigorista, proclamò il Maffei reo di delitto imperdonabile, per aver tentata la riforma del teatro italiano,

tanto pel gusto che per la morale. Teatro e peccato mortale erano sinonimi, secondo la casuistica del padre Concina. Il Maffei, nel suo trattato dei *Teatri antichi e moderni*, dimostrò l'assurdità non men che l'ignoranza del suo avversario, il quale attribuiva al teatro del suo tempo la scostumatezza e la corruttela, che i padri della Chiesa rimproveravano ai teatri del paganesimo. A mitigare il dolore del Maffei, poco dopo apparve un breve di Benedetto XIV, indirizzato all'illustre poeta in data del 5 ottobre 1750, in cui quel gran pontefice gli dice che: « non si devono abolire i teatri, ma bensì procurare che le « rappresentazioni riescano, quanto più sia possibile, « oneste e probe e tendano ad educare, non a per« vertire i costumi delle popolazioni » e questo scopo morale era appunto l'obbiettivo della riforma del Maffei.

Mentre Scipione Maffei era celebrato in Italia per la fecondità delle sue opere e per l'ingegno straordinario, un altro genio appariva sull'orizzonte artistico e letterario, e questo pure era destinato ad arricchire di opere celebri ed immortali il teatro italiano.

Questa fulgida meteora, alla quale fecero capo tutti i primi letterati della sua epoca, ammirandone l'ingegno, l'acume ed invidiandone la celebrità, si chiamava Pietro Metastasio. Quantunque non abbia scritto che opere per musica, pure i suoi melodrammi offrono azioni, sceneggiature e sopratutto movimento e contrasti d'affetto, e per queste grandi doti sono degni di studio e di profonda ammirazione. Nei melodrammi di Metastasio si riscontra una vita nuova che non si rinviene nelle tragedie italiane, nelle imitazioni degli antichi e neppure nei classici greci e romani.

Il sommo poeta, a cui a buon diritto spetta il nome di padre del melodramma, nasceva in Roma il 13 gennaio 1698 da Felice Trapassi e da Francesca Galastri. Sortì dalla natura un'irrefrenabile inclinazione alla poesia, e sino dall'infanzia la faceva

manifesta, cantando versi improvvisati. Vincenzo Gravina scoprì l'inclinazione del giovinetto, l'accolse nella sua casa e gl'impose il nome di *Metastasio*, metonomalia di Trapassi, dal greco μετατιθημι trapassare. A quattordici anni scrisse il *Giustino*, tragedia composta coi precetti aristotelici e collo stile del Trissino. A vent'anni perdette il suo precettore Gravina, che lo lasciò erede d'una sostanza di 15,000 scudi, sostanza che in breve dissipò.

Stretto dal bisogno, lasciò Roma e si recò a Napoli, dove contrasse amicizia colla celebre attrice Bulgarini, la quale volle con esso dividere la sua fortuna ed averlo ospite e compagno. Sotto gli auspicii di quella generosa benefattrice, che era del teatro e d'ogni drammatico studio espertissima, Metastasio si dedicò intieramente alla poesia drammatica e prima scrisse in Napoli la *Didone*, colà rappresentata nel 1724, poi in Venezia il *Siroè* e successivamente in Roma il *Catone*, l'*Ezio*, la *Semiramide*, l'*Artaserse* e l'*Alessandro*.

Nel 1730, mercè l'intromissione della principessa di Belmonte e della contessa d'Athan, avvalorata dal voto, con animo nobile e liberale espresso da Apostolo Zeno, andò a Vienna, colla carica di poeta Cesareo di quella Corte. Nel 1734 morì la Bulgarini lasciandolo erede di tutte le sue sostanze che ascendevano a circa 30,000 scudi. Ma il Metastasio non accettò l'eredità, e con un atto che nella storia dei letterati sarà sempre memorabile, rinunziò ad essa e la conferì intiera al marito della sua amica e benefattrice.

Dopo questo doloroso avvenimento, la vita del Metastasio trascorse sempre placida e serena, applicata agli studii e feconda di gloria e di fortuna. Morì il 12 aprile 1782, in età di 84 anni e fu sepolto nella chiesa di San Michele.

Come già abbiamo accennato, Metastasio aveva avuto in dono dalla natura un ingegno eccezionale ed originale; fedele ai consigli del suo illustre mae-

stro, li coltivò coll'attendere assiduamente allo studio dei classici autori antichi e moderni, e soltanto cangiando di genio, si permise ora ad uno, ora ad un altro di farsi particolarmente divoto.

Amava la gloria, ma non mendicava le lodi e le adulazioni. La malignità e la gelosia dei rivali non lo fecero mai deviare dal retto cammino. Come santi riguardava i doveri di figlio, di fratello, d'amico. Con doti sì peregrine, Metastasio ebbe molti amici, moltissimi ammiratori, ed era degno d'averne. Il melodramma, già tentato dal Rinuccini a Firenze, dallo Stampiglia e sovratutto da Zeno, toccò quasi con Metastasio l'apice della perfezione.

È dunque per questo, che Metastasio, con Carlo Goldoni e Vittorio Alfieri, forma il gran triumvirato melodrammatico, comico e tragico a cui l'Italia del secolo decimottavo e decimonono deve la splendida restaurazione e la gloria del suo teatro.

CAPITOLO XXIII

—

L'origine delle maschere italiane.

Uno dei più celebri attori comici e commediografi del secolo decimosesto, l'Angelo Beolco detto *Ruzzante*, aveva dato un nuovo indirizzo alla commedia detta *regolare*, tanto che in Padova, sua patria, era stimato ed applaudito al pari di Plauto a Roma come autore e al pari di Roscio come attore. I *Supposti* dell'Ariosto, la *Mandragora* e la *Clizia* del Macchiavelli, e la *Calandra* di Bernardo Dovizi, cardinale di Bibbiena, erano, nessuno osa negarlo, modelli di commedie regolari, ma in rapporto all'individualità ed alla novità erano tutte inferiori alla *Piovana*, all'*Anconitana*, alla *Moschetta*, alla *Vaccaria* ed alla *Fiorina* del padovano Beolco. Anzi, secondo quello che scrive Bernardino Scardeon, nella sua opera *de antiquitate urbis patavis* 1560, Ruzzante fu anche superiore agli antichi, perchè, secondo la sua opinione, non v'ha commedia *pretèxta*, o *togata*, o *mixta* od *atellana*, di qualsiasi genere insomma, che possa sostenere il paragone con quelle di Ruzzante, che furono rappresentate su tutti i teatri d'Italia e attirarono una folla immensa per udirle ed applaudirle freneticamente.

All'epoca in cui fioriva il Beolco, la commedia italiana propriamente detta si divideva in due generi distinti: quella scritta in versi e in prosa, in lingua pura o infarcita di dialetti, chiamavasi comunemente *regolare;* quella popolare, improvvisata o recitata su

canovaccio antecedentemente preparato era detta *dell'arte.* Pare anzi che questo secondo genere abbia sempre esistito in Italia sino all'epoca delle atellane, ed i tipi di queste si trovano negli affreschi scoperti ad Ercolano e Pompei. Però nei secoli XV e XVI la commedia improvvisata si tramutò in un' arte ingegnosa che lottò vittoriosamente colla commedia regolare, creò caratteri veri e duraturi, lasciando traccie più profonde nell'immaginazione degli spettatori, rendendosi popolare e intelligibile in tutta l'Europa. Goldoni stesso, il grande riformatore, ne' suoi primordi trattò la commedia dell' arte, ne ordì parecchie, che più tardi ridusse a commedie regolari, per cui solo allo spirare dello scorso secolo le commedie dell' arte sparvero intieramente dal teatro.

Non si può mettere in dubbio, che nei primi periodi del risorgimento questo genere comico non abbia avuto il suo maggior sviluppo nei teatri ambulanti, nelle parate delle fiere, in mezzo alle mascherate miste ai divertimenti del carnevale. Gli uomini di spirito creavano i tipi che dovevano, per così dire, incarnarsi nell'arte e divenire cosmopoliti. Nel tempo stesso che conservavano i ricordi, le tradizioni e gli attributi degli antichi grotteschi, inventarono nuove caricature, recitarono satire, crearono parodie; ogni città, ogni provincia accorreva alle feste e dava il proprio contingente di personaggi. I grandi centri, nei quali come a Bologna esistevano celebri università, avevano i loro *dottori* pedanti e ridicoli; la commerciante Venezia metteva in caricatura il vecchio mercante, ora splendido, ora avaro, vanitoso, galante, sempre ingannato, e che si chiamava *Pantalone.* Gli spagnuoli, millantatori, padroni di buona parte d'Italia, fecero rivivere il *Miles gloriosus* di Plauto, il *Capitano,* il *Matamoros,* che ha goduto d'una lunga prosperità. Napoli ci diede il *Pulcinella, Scaramuccia* e *Tartaglia;* la vallata bergamasca l'*Arlecchino*; Verona l'astuto *Brighella,* ecc.

Questi diversi personaggi, raccolti per così dire sulla piazza, la commedia dell'arte li trasportò sulla scena, e per completare l'insieme ricorse alle parti amorose, intorno alle quali si doveva, necessariamente, aggirare l'azione: i *Florindi*, i *Lelii*, gli *Orazii*, le *Rosaure*, le *Beatrici* e le *Coralline* si amalgamarono alle maschere, ed i comici si trovarono così in grado di rappresentare, improvvisando, commedie d'intreccio, emergere e farsi costantemente applaudire.

Le maschere, dunque, o quelle che comunemente venivano indicate con questo nome, erano i perni sui quali le commedie improvvisate si appoggiavano e davano ad esse quella *vis comica* che le rendeva piacevoli e interessanti. Non molto ristretto era il numero di questi tipi caratteristici, ma siccome parecchi non erano che la riproduzione di quelli più in voga, così ci limiteremo ad accennare le maschere che più coadiuvarono allo sviluppo ed all'incremento della commedia italiana.

Fra le prime presentiamo l' *Arlecchino*, che è una delle più antiche e che si può dire sia stata naturalizzata su tutti i teatri d' Europa. Sull' origine di questa maschera molte sono le versioni. Vogliono taluni che provenga da quell'attore che i greci chiamavano *gran satiro:* oriundo africano, portava una pelle di capra e di tigre a variati colori, un bastone in mano, la testa rasa, coperta da un cappello bianco e la maschera nera. I *Siccioni*, presso i quali i mimi erano antichi quanto in Atene, avevano i *Fallofori*, che, invece della maschera, si tingevano il volto colla fuligine: *fuligine faciam obductan.* A Roma i *Fallofori* furono chiamati *planipedi*, perchè grandi di statura, non calzavano il coturno e recitavano da istrioni vicino al pubblico sul *Timele* nella stessa orchestra. Da ciò ne venne il costume di dire, quasi a disprezzo « è un uomo abbietto, un istrione, un vassallo, un planipede. »

Arlecchino, come il suo amico *Brighella*, da principio si chiamavano *Zanni*, e questa parola dovrebbe

trarre l'etimologia da quelle latine *Sannio* e *Sanniones* giullari, buffoni e *sannae* motteggi. Micali, nella storia d'Italia, prima del dominio romano, fa derivare la parola *Zanni* da *Macco* e *Bucco*, due buffoni che primeggiano nelle farse atellane. Ma è più facile ritenere che l'Arlecchino tragga la sua origine dal *Sannio* di Cicerone. Era questo un personaggio che colla bocca, col viso, coi gesti, colla voce, coi movimenti del corpo eccitava il riso in quelli che assistevano alle sue rappresentazioni. Pare dunque che questa maschera sia la continuazione del mimo latino. All'*Arlecchino* si fece parlare il dialetto bergamasco, misto di lombardo e di veneziano, per dargli un accento più comico e in pari tempo quella grazia che non si trova in molti dialetti italiani.

Negli elenchi delle compagnie comiche dei secoli XVI e XVII troviamo spesso i nomi di *Trivellino*, *Mestolino*, *Zaccagnino*, *Truffaldino*, *Guazzetto* e *Bagattino*, i quali sono il medesimo tipo sotto nomi diversi, e spesso sotto lo stesso costume.

Nei primi tempi *Arlecchino* rappresentava sempre un servo zotico, vigliacco e ghiottone, quale ancora è ai nostri giorni l'*Haus-Würst* delle commedie ed il *clown* degl'inglesi: in progresso cambiò, per così esprimerci, natura sì in Italia che in Francia. Il suo abito consisteva in una giacchetta aperta sul davanti ed unita da nastri di varii colori e sucidi: di calzoni stretti attaccati alle gambe e coperti di stoffa a diversi colori posti senz'ordine gli uni sugli altri: anche la giacchetta era tutta rappezzata: la barba era nera ed ispida: la mezza maschera nera ed un berretto frastagliato, come quelli dell'epoca di Francesco I: il cinturino, una borsa e la spada di legno. I piedi calzati da scarpe strettissime e chiuse sul collo del piede e dai calzoni posti a mo' di uose.

Il celebre arlecchino Domenico Biancolelli riformò questo costume e lo ridusse alla foggia attuale.

La coda d'animale, che adorna il cappello d'*Arlecchino* è una tradizione dell'antichità, perchè usa-

vasi attaccare la coda della volpe o le orecchie di una lepre sull'abito di coloro che si volevano mettere in ridicolo.

Volendo ammettere l'opinione espressa dal distinto letterato Ignazio Cantù, all'antico *Zanni* sarebbe stato affibbiato il nuovo nome da un tale di San Giovanni Bianco nella valle del Brembo, sul bergamasco, chiamato *Arlecchino*. Costui avrebbe rappresentato il carattere dello *Zanni* con tanta abilità alla Corte di Madrid, che da quell'epoca la maschera invece dello *Zanni* si chiamò *Arlecchino*. Fra quelli che più si distinsero nel rappresentare questo tipo citeremo un Cechini, detto *Fratellino*, scrittore di commedie e creato nobile dall'imperatore Mattia; Locatelli (1530); Giuseppe Domenico Biancolelli, che nel 1659 fu da Vienna chiamato in Francia dal cardinale Mazzarino; Gherardi, pure poeta comico; un altro Biancolelli figlio di Domenico; Vizentini detto *Tomasin:* Bertinazzi, detto *Carlin;* Sacchi, molto stimato da Goldoni: Pellandi, Barbini, Suzzi, e da ultimo Antonio Papadopoli, buon attore nelle parti caratteristiche e che esordì nell'arte comica colla maschera dell'*Arlecchino*. Ma questi ultimi artisti eccellenti non erano improvvisatori. Tra i francesi che rappresentarono questa maschera si distinsero: Coraly, Marignan, Dancurt, autore di varie commedie, Frignet, pure autore comico. Ai nostri giorni è chiusa la serie di questo tipo, e non hanno certo un gran valore artistico i tentativi fatti dal Morolin per resuscitare questa maschera; le compagnie che recitano le commedie goldoniane cambiano l'*Arlecchino* in *Pasquino* e sopprimono il tradizionale costume.

Amico dell'*Arlecchino* e quasi suo compatriotta è *Brighella*, maschera pure antica e rimessa sulla scena nel suo carattere da certo Antonio Dal Molin. Essendo questa maschera la personificazione dell'intrigo, della cabala e del raggiro, si direbbe che scende in retta linea dal *Pseudolo*, schiavo greco, o dall'*Epidio* di Plauto « che si muniva d'un coltello ben tagliente

« per sventrare le borse dei vecchi e che desiderava « cambiarsi in sanguisuga per succhiare tutto il loro « sangue.. »

Il vestito di questa maschera, nei secoli XVI e XVII, si componeva d'una giacchetta e d'un calzone largo di tela bianca, d'un berrettone con bordo verde e di un mantellino per rappresentare una livrea. La sua maschera olivastra e barbuta, come quella del suo compare *Arlecchino*, è la tradizione dei *Sanniones* antichi. In progresso di tempo il costume di *Brighella* si mutò in un bizzarro miscuglio di mode antiche e moderne. La giacchetta prese la forma d'un soprabito di lana o flanella bianca con tre colletti, gilet e calzoni, egualmente bianchi, listati di verde. *Brighella* è la maschera dalla quale scaturirono *Beltrame*, *Mezzettino*, *Fantino*, *Trivella*, *Gradellino*, *Traccagnino*, *Finocchio*, *Bagolino* e la lunga serie dei domestici furbi ed intriganti francesi. Da *Sbriganti* (variante del nome di *Brighella*), *Sganarello*, *Mascarillo* sino a *Frontino* e *Figaro*, questo tipo fu sempre mentitore, ubbriacone, ladro, avventuriero e qualche volta assassino.

I due più celebri artisti che nel decorso secolo rappresentarono questa maschera nelle compagnie italiane furono: Giuseppe Angeleri, che dal 1704 al 1752 recitava parti improvvisate nelle commedie dell'arte, poi in quelle di Goldoni; Atanasio Zannoni, cognato del celebre Sacchi. Nessun comico eguagliò il Zannoni nella grazia della pronuncia, nella vivacità ed il brio delle risposte. Alle doti dell'arte univa un cuore eccellente. Il 2 febbraio 1792, uscendo da una splendida cena, in cui aveva forse un po' troppo sacrificato a Bacco, cadde in un profondo canale e vi morì. Cinque anni prima era stata pubblicata a Venezia una sua raccolta di vocaboli brighelleschi, allegorici e satirici, aumentata poi da Alfonso Zannoni, suo figlio, in una seconda edizione pubblicata a Torino nel 1807.

Abbiamo già accennato che nella maschera del

Pantalone i veneziani vollero presentare la personificazione del borghese veneziano, con tutta la sua bonarietà e le sue ridicolaggini. Il nome di questa maschera originale ha un' etimologia degna d' un commentario. Secondo alcuni, questa parola deriva da *Pianta leone*. Gli antichi commercianti veneti, spinti dalla smania di acquistare terreni in nome della repubblica, piantavano il leone di S. Marco in tutte le isole dell'Adriatico: e siccome spesso si vantavano di tali acquisti, il popolo, per deriderli, li chiamava *piantaleoni*. Secondo altri *Pantalone* prende il nome da *Pantaleone* antico protettore di Venezia... e questa versione deve essere la più vera.

Verso la fine del secolo scorso *Pantalone* aveva parte in tutte le commedie che si recitavano nelle città d'Italia ed all'estero: foggiava tutti i caratteri ed era l'anima delle commedie goldoniane. Parecchi attori vollero provarsi a recitare senza la maschera ed i baffi grigi, ma il tentativo non fu coronato da felice successo.

Nel 1716 l'abito di *Pantalone* aveva un poco cambiato di forma. Non portava più le lunghe mutande sino ai piedi, ma i calzoni corti e le calze. Aveva però conservati i colori tradizionali ed indossava spesso la lunga zimarra, che da prima era rossa ed in seguito fu surrogata da una nera.

Fra gli altri che più si distinsero nel riprodurre questa maschera citeremo: Giulio Pasquati, bolognese, 1578; Brage, 1586; Luigi Benotti, vicentino, 1630; Cialace Arrighi, 1645; Turi, di Modena, nel 1653. Nel 1703 Colalto il vecchio, con sua moglie, andò a rappresentare questo personaggio sulle scene del teatro straniero, a Parigi. Nel 1712 il *Pantalone* della compagnia italiana, a Parigi, si chiamava Luigi Belucci. La sua fama fu eclissata da quella di Giovanni Creville, che in Francia si rese celebre sotto il nome di *Pantalone* veneto. Alborghetti, veneziano, nel 1716 era in Francia a sostenere questa maschera nella compagnia del Reggente: morì nel 1731 in età di 55

anni. Fabio Sticotti nel 1732 prese il suo posto e morì di 65 anni nel 1741. Carlo Veronese, padre di *Corallina* e di *Camilla*, fu un eccellente attore, ma la sua fama fu eclissata da quella delle figlie. Morì nel 1759 ed il suo posto fu dato a Colalto il giovine. Fu uno dei migliori e morì nel 1717. Il suo carattere personale era d'una modestia e d'una semplicità poco comuni alla sua condizione. Egli non conosceva altra fortuna che quella d'una vita tranquilla in seno alla famiglia e beneficava le persone che il caso offriva alla sua generosità. Oh, come potrebbe servire di modello a certi artisti milionari, i quali non danno mai il becco d'un centesimo, se il loro atto generoso non è propalato dalla tromba della fama per tutti gli angoli d'Europa ed a quello sciame di nullità che si alzano sui tacchi e fanno la ruota al pari del pavone, per qualche equivoco applauso che ad esso tributa un pubblico il più delle volte parziale e compiacente.

Verso la metà dello scorso secolo, Darbes, in Italia, era il migliore che rappresentasse la maschera del *Pantalone*. Anch'esso, nella parte del *sior Tonin bella grazia*, di Goldoni, volle recitare senza la maschera tradizionale e la commedia fu fischiata. Di chi era la colpa? della commedia o dell' attore? Goldoni ne scrisse un'altra, nella quale Darbes riprese la maschera, e fece fanatismo. Dopo Darbes abbiamo avuto Francesco Rubini e Corrini a Venezia, Ferramonti a Bologna, Pasini a Milano, Luigi Benotti a Firenze, Golinetti, Garelli, Giuseppe Franceschini e pochi altri.

Quando sulle scene fece la sua comparsa la maschera del *Dottore*, riproduzione di quella antica, si chiamava *Baloardo* ed era un sapiente, un legale, gran giureconsulto e raramente medico. Rodrigo Lombardi modificò questo personaggio, che da quell'epoca si chiamò *Balanzone* e sostenne le parti di medico, cosa che non gl'impediva di praticare l'alchimia e le scienze occulte. Il tipo di medico ridicolo fu, in ogni

tempo, oggetto delle satire. In Atene anche prima di Aristofane i saltimbanchi dorici attiravano la folla rappresentando sui loro palchi farse nelle quali vi era spesso un medico che divertiva colle sue scipitaggini, gli spropositi, i discorsi interminabili, interrotti quasi sempre da calci somministrati da un altro istrione, che con tale esordio prendeva parte alla scena. Nella compagnia comica detta dei *Gelosi*, che andò in Francia nel 1576, la parte del *Dottore* era sostenuta da Lucio Burchiella, attore pieno di vivacità e di brio. Nel 1578 fu sostituito da Ludovico di Bologna. Nell'anno stesso 1576 Bernardino Lombardi sosteneva quella parte nella compagnia dei *Confidenti*. Eccellente poeta, quanto attore distinto, pubblicò a Ferrara una commedia in cinque atti, intitolata l'*Alchimista*, nella quale egli aveva sostenuto la parte del protagonista. In questa commedia, come in molte di quest'epoca, si riscontrano diversi dialetti italiani, e fra gli altri il veneziano ed il bolognese. Nel 1653 la parte del *Dottore* era, con decoro, sostenuta da Agostino Lotti, di Bologna, soprannominato l'*Angelo*, ch'ebbe un duello col celebre *Pantalone* Turri. Nel 1660 Giovanni Paghetti e Galeazzo Savorini. Nel 1661 Francesco Motterazzi, morto nel 1738, nell'età di 86 anni. Nella stessa epoca Ganzachi e Luzi, veneziani, recitavano questa parte nella compagnia improvvisatrice di Vienna. Nel 1732 Bonaventura Benozzi; Pier Antonio Veronese, figlio di Carlo Veronese (*Pantalone*) nel 1754, e Savi dal 1760 al 1772 sostennero con decoro la maschera del *Dottore* bolognese.

Passiamo ora al *Pulcinella*, la maschera che ancora vive di vita rigogliosa e forma la delizia del popolo napoletano. Anche questa è antichissima. Sino dal 510 i romani avevano introdotto nei loro spettacoli il genere delle farse atellane coi buffoni *(Sanniones) Macco*, *Bucco* e *Pappo* che parlavano l'osco, il greco ed il latino. *Maccus* era vivace, spiritoso, insolente ed un cotal poco anche feroce; *Buccus* invece era saccente, adulatore, vanitoso, ladro, poltrone. Il moderno *Pulcinella* riunisce

in sè stesso questi due caratteri, cioè un miscuglio di coraggio e di poltroneria, di sciocca vanità e di spirito tendente alla satira. Esso dunque discende in linea retta da *Macco* e da *Bucco* e G. Sand, in un articolo che scriveva nel 1852 sulla commedia italiana, lo conferma colle seguenti parole: « Il più « antico di tutti è, senza dubbio, il *Pulcinella* napo- « letano. Esso è l'erede del buffone *Macco* della « campagna di Roma, o piuttosto è lo stesso per- « sonaggio. Il *Macco* delle farse atellane, come il « suo continuatore, porta due gobbe enormi, un naso « aguzzo come il becco d'un uccello di rapina e « grosse scarpe legate sul collo del piede che so- « migliano molto ai zoccoli moderni. Quello che mi « rassoda in quest' opinione si è che nelle commedie « napoletane si trovano due maschere del *Pulcinella:* « uno triviale e vigliacco, vero figlio di *Macco*, l'altro « coraggioso, ladro, guerrigliero, zingaro, senza gobba « anche, di moderna creazione. »

Macco, per le sue grida di pollo spaventato, pel naso adunco era anche comunemente chiamato *pullus gallinaceus:* ed è probabilmente da questo nomignolo che scaturì la parola *pulcino* e *Pulcinella.*

Il *Policiniella*, come è chiamato nel dialetto napoletano, formava la delizia tanto della corte, dei nobili, dei ricchi, quanto dei lazzaroni. Il suo abito, che subì moltissime modificazioni, consiste attualmente in una *blouse* corta e larga con cintura o senza: le maniche sono strette al pugno ed i calzoni al colle del piede: scarpe bianche ed alte di suola: non porta colletto: la mezza maschera nera non ha barba, ma è solcata da rughe per indicare che *Pulcinella* è invecchiato: in capo porta un cappello grigio e bianco, senza liste, in forma d'un pane di zucchero.

Il piccolo teatro di San Carlino a Napoli possiede una celebre compagnia che si compone di tipi nazionali inalterabili o maschere, tra le quali primeggiano il *Tartaglia*, il *Paglietta* od *Avvocato* civile e crimi-

nale ed il *Guappo* o *Spaccone* napoletano che è, per così dire, il *pendant* di *Pulcinella,* come *Marco Peppe* è quello di *Meo Patacca* a Roma. Sin dal principio del secolo molti attori si formarono una gran riputazione nella maschera del *Pulcinella*, e tra i primi ricordiamo Celesi, Balli e Tommaso Fabioni nel 1800, Lucio Bebbio nel 1803, Camerano nel 1808, ecc., ecc. La compagnia del San Carlino nulla ha perduto della sua rinomanza, e noi che abbiamo trascorsi molti mesi a Napoli dal 1860 al 1868, passavamo al San Carlino le più allegre serate, e v'era da far buon sangue e dimenticare le miserie della vita assistendo a quelle matte parodie della *Traviata*, del *Trovatore* e del *Roberto il diavolo* e di quelle spigliate commedie recitate con tanta *vis comica* dall'Altavilla e De-Angelis caratteristi di primo ordine, dal De-Napoli il *guappo* per eccellenza, e da quella celebrità artistica che era il *Pulcinella* Petito che morì giovine ancora, come un soldato sulla breccia, mentre deliziava il pubblico recitando una delle sue brillantissime commedie.

Due tipi originali, che pure discendono, per generale opinione dalla famiglia del *Pulcinella*, o per meglio dire dal *Macco* antico, possiedono i Transteverini a Roma, e si chiamano *Meo Patacca* e *Marco Peppe* suo fedele compagno. *Meo Patacca,* da cui discende l'altra maschera chiamata l'*Arrogantino*, è spiritoso ed insolente: non vuol mai essere contraddetto e la sua maniera spiccia di persuadere è quella di adoperare il bastone. Parla il dialetto romanesco e non pronuncia mai una frase senza ripetere due volte la parola più energica, come per esempio: « Io vò che voi facciate questo.... Io vò! » Il Pinelli ci fornisce i disegni dei vestiti di *Meo Patacca* e *Marco Peppe*, che si assomigliano molto; però in questi ultimi anni hanno subito delle modificazioni. Secondo i ritratti del Pinelli, i capelli delle due maschere sono chiusi in una retina di stoffa: il collo è scoperto quantunque portino una specie di sciarpa che

loro cade sulle spalle e si annoda in forma di rosa sul petto. Un largo cinturone, altre volte teneva saldo un pugnale, che per ordine superiore fu sostituito da una sciabola di legno. L'abito, o piuttosto il *gilet* a maniche, si abbottona da una parte. I calzoni sono aperti alle gambe come ai tempi del Berneri: ma i legacci sembrano più moderni, come le scarpette a fibbie d'acciaio, che *Meo Patacca* non può aver portato nel secolo XVII. Porta anche il *fungo* a larghe tese ed il mantello.

I tipi di *Meo Patacca* e *Marco Peppe* sono ancora in voga, e abbandonando il teatrucolo di Palla Corda, campo delle loro glorie, si sono ricoverati con armi e bagaglio in quello non grande ma più decente dell'Emiliani. Il celebre Tacconi, detto il *gobbo*, capo della compagnia, quando noi eravamo in Roma negli anni 1854, 1855 e 1858, recitava una sera in dialetto monticiano, la sera seguente in trasteverino, e faceva sempre sbellicare dalle risa. Di quelle commedie buffonesche il Tacconi era anche autore. Persino le tragedie *Francesca da Rimini*, *Giulietta e Romeo*, tradotte in dialetto romanesco, erano recitate in modo da divertire l'affollato pubblico, composto per la maggior parte dai popolani che abitano nei dintorni di Piazza Navona.

Peppe Nappa, che ha molta analogia col *Pierrot* francese, è una maschera siciliana, e se togli il colore dell'abito che è *bleu* chiaro, invece di essere di flanella bianca, si può dire una riproduzione del tipo chiamato *Giglio* o *Gilles* che, nelle compagnie comiche italiane e francesi, recitava le parti di servitore e qualche volta quelle dell'innamorato. *Peppe Nappa* non porta maschera al volto e neppure s'impiastriccia di farina e di rossetto ed è sempre pallidissimo; ma come *Gilles* porta la berretta bianca, il cappello bianco o grigio e le scarpe di pelle bianca. È di un'agilità sorprendente: ballerino e saltatore, la sua fisonomia è vivace ed i suoi occhi sono eccessivamente mobili ed espressivi. È quasi sempre domestico, sia dei gio-

vanotti che dei vecchi, e più spesso del Barone, vecchio tipo delle commedie siciliane, col quale commette molti atti di stupidità.

Un'altra maschera napoletana, che ebbe un periodo glorioso, e che è scomparsa dal teatro, è quella dello *Scaramuccia*, che era una derivazione dei vecchi *Capitani*. Tiberio Fiorelli, il più celebre riproduttore di questo tipo, invece di prendere la maschera preferì impiastricciarsi il volto e per il giuoco della sua mobile fisonomia fu il più grande mimo della sua epoca. Sulle prime indossò calzoni larghi, ma poi li cambiò con quelli che rimasero tradizionali a questa maschera. La cintura fu ora di panno ed altre volte di cuoio. Gli ornamenti dell'abito ed i bottoni furono sempre del colore del vestito. Tiberio Fiorelli era nato a Napoli nel 7 novembre 1608, e quantunque figlio d'un capitano di cavalleria, invece di seguire la carriera del padre si dedicò al teatro, pel quale sentiva una speciale vocazione. La natura l'aveva dotato di tutti i doni per essere artista, ed in poco tempo fu conosciuto in Italia come il comico più spiritoso che si fosse sin allora prodotto sulle scene. Dopo aver percorso le principali città, in compagnia della consorte, la gentile Marietta, che da lavandaia erasi trasformata in una delle più briose servette della sua epoca, nel 1640, andò a Parigi sotto il regno di Luigi XIII, e vi ottenne splendido e meritato successo. La regina si divertiva immensamente a vedere le sue smorfie ed ogni sera era ammesso nelle camere del Delfino che aveva allora due anni, per divertirlo « col suo cane, il suo gatto, la scimmia, la chitarra ed il papagallo ». Molti anni dopo Luigi XIV compiacevasi di ricordare a Fiorelli la loro prima conoscenza, e quel fastoso re rideva di gran cuore udendo dal vecchio artista il racconto delle sue infantili avventure. All'età di 83 anni si ritirò dalle scene e, vedovo, s'innamorò perdutamente d'una signorina Duval, grande, ben fatta, bellissima e figlia d'un cameriere del primo presidente De Harlay. Domandò al padre

la di lei mano e l'ottenne in isposa. Questo matrimonio amareggiò gli ultimi anni della sua vita, e mentre s'istruiva il processo per una separazione di beni e di corpo, morì nel 1696, all'età di 88 anni.

Quando Fiorelli nel 1691 si ritirò dal teatro, la parte dello *Scaramuccia* fu sostenuta prima da Giuseppe Tortoretti, il *Pascariello* della compagnia e marito dell'Angelica Toscana, conosciuta in arte sotto il nome di *Marinella;* poi nel 1716 da Giacopo Rauzzini, mediocre attore, che morì di congestione cerebrale nella chiesa di Sant'Eustacchio il 24 ottobre 1731. Giuocatore sfrenato ed ambizioso all'eccesso fu seppellito a spese della compagnia, che dovette incaricarsi de' suoi funerali.

Nel 1732 Bonaventura Benozzi esordì nelle parti di *Scaramuccia;* era fratello della celebre attrice conosciuta sotto il nome di *Silvia.* Nel 1745 Gandini fu ammesso nella compagnia del teatro italiano, e recitò la parte di *Scaramuccia* nella commedia la *Vendetta di Scaramuccia.* Quantunque ancora vivesse la memoria del Fiorelli, pure fu applauditissimo. Carlo Agati e Bertinelli furono gli ultimi che al principio del presente secolo rappresentassero con decoro la maschera dello *Scaramuccia.*

Un'altra maschera napoletana che con questa ha moltissima analogia, e che anzi è una derivazione della medesima, è quella di *Pascariello* o *Pasquariello.* Il nome pare possa essere un diminutivo di *Pasquino*, l'emblema della satira romana. Nel secolo XVI *Pascariello* era un ballerino che si esercitava nei giuochi di forza al pari di *Meo Squaquera*, dal quale *Scaramuccia* pretendeva di discendere. *Pascariello* e *Meo Squaquera* portavano un identico vestito. Abiti collati, sonagli alle gambe, la sciabola ed il tabarro, la maschera col naso lungo ed il capo scoperto. *Meo Squaquera* in special modo aveva la testa pelata. *Pascariello* aveva anche il nomignolo di *Truonno.* Questo tipo fu modificato e reso celebre da quello stesso Tortoretti che assunse le parti di *Scaramuccia* mentre viveva ancora il Fiorelli.

La maschera del *Capitano* data dal secolo XV ed i suoi costumi variano secondo le epoche. Nell'origine portava degli sbuffi, una spada lunghissima, l'elmo od il morione e compariva sempre in scena colla maschera al volto. Questa maschera era color carne, con un naso prominente e baffi spaventevoli. A poco a poco l'intromissione del *Capitano spagnuolo* distrusse quello italiano, e fu all'epoca della venuta di Carlo V in Italia che il tipo di questi spavaldi fu portato sulla scena. Anche i tedeschi nel secolo XVII ebbero il loro *Capitano Horribilscribifax*, che era una copia del *Capitano Spaventa,* milanese, del *Matamoros* casigliano e del *Capitano Fracassa.* Il *Capitano Matamoros* fu il nome predominante di questi millantatori che nelle commedie minacciavano tutti e finivano coll'essere bastonati persino dall'*Arlecchino.* Fu sotto il nome di *Matamoros* che Silvio Fiorello capocomico percorse l'Italia nel secolo XVI e nel 1584 recitava a Napoli. Il *Capitano Fracassa* prese il nome dal gigante *Fracassa* padre di *Ferragut* di cui parla Merlin Coccajo nella sua seconda maccaroneide.

Nella compagnia italiana, detta dei *Gelosi,* che era andata in Francia nel 1577, le parti del *Capitan Spaventa della valle inferna* erano sostenute da Francesco Andreini pistoiese, e già celebre in Italia sino dal 1558. Era marito dell' Isabella e padre di Gian Battista, conosciuto più tardi sotto il nome di *Lelio* ed autore del *Teatro celeste* e dell'*Adamo.*. Rimasto, vedovo nel 1604, ed inconsolabile per la perdita della sua degna compagna, lasciò il teatro e non si occupò dell'arte sua che come autore comico. Nel 1607 diede alle stampe le *Bravure del Capitano Spaventa,* che furono pubblicate in francese. Andreini Francesco era membro dell'Accademia degli *Spensierati* in Firenze. Morì verso il 1624.

Fabrizio de Fornaris, gentiluomo napoletano, nato nel 1560, fu conosciuto per il suo spirito ed il sale comico sotto il nome di *Capitano Cocodrillo.* Andò

in Francia nella compagnia dei *Confidenti*, della quale fece parte negli anni 1584-86. Pubblicò una sua commedia intitolata *Angelica*, che aveva già fatto recitare all'improvviso, ottenendo un gran successo, specialmente nel palazzo del duca di Joyeuse, al quale era stata dedicata. Dopo quell'epoca il Fornaris non tornò più in Francia e morì in Italia nel 1637.

Nel 1618 il celebre empirico Mondor, nato a Milano, sopra un palco a Parigi rappresentava, sotto il nome di *Rodomonte*, anagramma del suo nome, le parti del *Capitano*. Nella compagnia dei *Fedeli*, che sotto la direzione di Gian Battista Andreini andò a Parigi negli anni 1621 e 1624, le parti del *Capitano* erano egregiamente recitate da Girolamo Gavarini ferrarese, conosciuto sotto il nome di *Capitano Rinoceronte*. Abramo Bosse ha rappresentato il *Capitano* del secolo XVII, armato sino ai denti, con abiti listati, accollati e con in capo un feltro grigio adorno di piume, simile a quello che portava il *Capitan Spaventa*.

La maschera detta *Tabarrino* fece la sua prima comparsa a Parigi nel 1570, nella compagnia di Juan Ganassa, i cui artisti recitavano commedie per metà in francese, per metà in italiano, e qualche volta anche in spagnuolo. *Tabarrino* sosteneva sempre due parti diverse, quella cioè di domestico e quella di padre e marito, come solevano fare molte altre maschere della commedia italiana.

Chi però rese celebre questo tipo fu un certo Cabotino, secondo alcuni lombardo, secondo altri lorenese. Pieno d'ingegno ed intraprendente, si associò all'empirico Mondor, e ad imitazione dei ciarlatani del secolo XVII innalzò palchi nelle pubbliche piazze, e su questi facevano prima delle pagliacciate, per attirare la folla, come anche attualmente si usa, poi vendevano unguenti, cerotti, cosmetici ed elixiri a caro prezzo, accompagnando la vendita con lazzi e discorsi da far scompisciare dalle risa. Si fu in questo modo che *Tabarrino*, attore girovago, si acqui-

stò una colossale riputazione come operatore nomade nel secolo XVII. Recitava scene improvvise: fra un atto e l'altro vendeva le sue composizioni chimiche, ed alla fine della rappresentazione strappava i denti con accompagnamento di flauti e violini. Il numero di questi empirici, artisti comici e direttori di teatri, non è esiguo: i più celebri furono Scarniccia nel secolo XVIII; Cabotino, Armando Niasi e Mondor, che come già abbiamo accennato nel 1618 andò a Parigi per occupare il palco lasciato libero sulla piazza del Delfino dai due ciarlatani May e Dulignac, e per deliziare colla sua inesauribile vena il popolo parigino.

Nel 1625 *Tabarrino* fece un giro nelle provincie e nel 1630 si ritirò dalla scena avendo ammassato una considerevole fortuna. Orgoglioso della sua ricca posizione, volle comperare una terra feudale nei dintorni di Parigi, ma poco dopo morì, e a quanto asserisce Saint-Victor, assassinato alla caccia da taluni gentiluomini, i quali non potevano tollerare per vicino un uomo che per molto tempo avevano veduto sul palco del ciarlatano Mondor. Una raccolta attribuita a *Tabarrino* s'intitola « Giardino, raccolta, tesoro, « segreti, giuochi, facezie, scherzi, passatempi com- « posti, fabbricati, sperimentati e dati alla luce dal « vostro servo *Tabarrino* di *Valburlesca* per piacere « ed appagare i benigni lettori ».

Nelle commedie bolognesi anche nel nostro secolo aveva parte una maschera che rappresentava un vecchio sotto il nome di *Tabarrino*. Era quasi sempre un vecchio mercante ritirato dal commercio, ignorante, che cominciava tutte le frasi in italiano e le terminava nel dialetto bolognese. Portava la parrucca a polvere, la borsa, il tabarro tradizionale, l'abito ed i calzoni corti color tabacco, le calze rosse sopra i calzoni, le scarpe colle fibbie ed il cappello rotondo. L'abito invece di Cabotino era composto d'un ampio feltro, più rosso che grigio e che poteva accomodare in cento fogge, del tabarro corto di tela verde, d'una giacchetta e d'un paio di calzoni pure di tela.

Anche la caratteristica maschera del *Tartaglia* è originaria napoletana. Grasso e grosso, portava grandi occhiali che gli nascondevano quasi tre quarti della faccia. Egli rappresentava qualche volta le parti di domestico, ma più spesso quelle di notaio, di birro, di procuratore, di giudice e di speziale, ed era sempre un personaggio ridicolo, e non di rado giungeva in tempo per salvare le commedie da una caduta. Creato, a quanto scrive il Riccoboni, dal veronese Beltrami nel 1630, epoca in cui i domestici come *Scapino* e *Mezzettino* cominciavano a deporre la maschera, *Tartaglia* per segno caratteristico adottò i grandi occhiali bleu, senza i quali era impossibile che potesse recitare la sua parte. La faccia senza barba, la testa calva e coperta d'un cappello rotondo di feltro grigio ed un largo colletto di percallo; il mantello, l'abito ed i calzoni verdi listati per traverso con strisce gialle, calze bianche e scarpe di cuoio bruno o giallo; tale fu il primo costume adottato dal veronese *Tartaglia*. Solo nel 1750 Fiorelli, distinto attore napoletano, e pel quale Carlo Gozzi scrisse molte commedie, cominciò a rappresentare questo tipo in calzoni corti ed in berretto, tolse le liste gialle ed ornò l'abito d'alamari d'argento. Il *Tartaglia* fa ancora parte della compagnia di Napoli, ma recita in una o al più due scene per non riuscire fastidioso; porta la parrucca bianca, cappello a punta, abito verde, costume alla Luigi XV, le calze screziate e le scarpe colla fibbia.

Scapino, il di cui nome deriva del verbo scappare, è una maschera bolognese, e rappresenta o le parti d'un domestico che ad ogni otto giorni cambia di padrone, o quelle del servitore di piazza che accompagna i forestieri all'albergo, li raccomanda agli albergatori coi quali è sempre d'accordo, serve da cicerone, e riscuote laute mance e le senserie. Quantunque d'un'astuzia e d'un'insistenza senza pari, intrigante, spiritoso, ciarliero e mentitore, è meno cattivo di *Brighella*, del quale è una derivazione. Callot, il celebre

caricaturista nei piccoli ballerini, rappresenta lo *Scapino* della sua epoca con vestiti ampi al pari di *Fritellino*, maschera dello stesso genere; la maschera e la barba meno ispida di quella di *Brighella*, le penne sul cappello e la sciabola di legno. Dionigi di Milano, capocomico, così vestito rappresentava questo tipo nel 1630. Ma quando coi poeti Regnard e Molière questa maschera passò nel repertorio francese s'infarinò la faccia come *Pierrot* e prese l'abito listato di verde e di bianco, colori tradizionali dell'antico *Brighella*.

Giovanni Bissoni, bolognese, quando nel 1716 si presentò sulle scene del teatro italiano a Parigi sostenendo le parti di *Scapino*, adottò il costume più moderno del *Brighella*, e ridusse per questo tipo le parti create dagli antichi *Brighella* e da *Mezzettino*. Bissoni a 15 anni aveva abbracciato la carriera del teatro, entrando in una piccola compagnia diretta da un certo Gerolamo, che recitava e spacciava unguenti e cerotti sulle piazze e nelle fiere. In capo a poco tempo il giovine Bissoni fu più erudito del suo capocomico e padrone; da principio si associò al suo commercio, poscia disgustato pe' suoi modi da saltimbanco, si allontanò e cominciò a fargli concorrenza. Però ebbe poca fortuna. Abbandonato l'empirismo, accettò la carica di maggiordomo nel palazzo del signor Albergatti ed in un viaggio che fece in Francia col suo padrone strinse amicizia col Riccoboni, che stava formando compagnia pel duca d'Orleans. I consigli del Riccoboni lo invogliarono a rientrare nell'arte e fu scritturato pel teatro italiano in qualità di *Zanni*. Quantunque di mediocre talento, conservò quel posto sino alla sua morte che accadde il 9 maggio 1723 nella verde età di 45 anni. Memore dei molti benefici ricevuti, lasciò morendo tutta la sua sostanza al Riccoboni.

Nel settembre del 1739 Alessandro Ciavarelli, napoletano, esordì nella compagnia italiana a Parigi nelle parti di *Scapino*, e vi rimase sino al 1753, epoca

della sua morte. Nel 1769 Camerani, attore mediocre, recitando la parte del servo bolognese si guadagnò una certa celebrità per i suoi tratti di spirito e la fenomenale ingordigia che fu causa della sua morte. Egli infatti morì in conseguenza d'un'indigestione di pasticcio di fegato d'oca, che aveva mangiato intiero e da solo in una notte.

Verso la fine dello scorso secolo lo *Scapino* scomparve dalle scene e in talune delle moderne commedie francesi fu sostituito da *Frontino*.

Sandrone è una maschera che rappresenta il tipo del contadino modenese. Al pari del *Gioppino* bergamasco, dell' *Arrogantino* e di pochi altri, più che nelle commedie regolari o dell'arte, fu, come si direbbe, il *matador* nelle baracche dei fantoccini. È sempre un servo sciocco, che per altro dice delle buone verità e fa pompa delle sue velleità manesche contro le maschere bolognesi e veneziane. Il suo abito è semplicissimo ed imita quello del lazzarone napoletano: anche il berretto che gli copre il capo rassomiglia a quello dei lazzari dell'epoca di Masaniello, ma è più acuminato; non ha giacchetta: i suoi calzoni sono corti e le calze che lascia ricadere sulle gambe ne mostrano sempre una parte nuda. La faccia è contratta da rughe, e per le guance rosee e le grosse sopraciglia è fratello carnale del *Gianduia* piemontese.

Tipo calabrese dei *Capitani Spaccamonti*, è la maschera, ora scomparsa, chiamata *Giangurgolo* che vorrebbe dire *Giovanni dalla gola piena*. Al pari dello spagnuolo *Matamoros*, è appassionato per tutte le donne, vorrebbe conquiderle, ma ha paura perchè gli pare ad ogni momento di veder sbucare un uomo dalle loro sottane. È millantatore, vanitoso, mentisce in modo sfrontato, trema per un muover di fronda o per il grido d'un bambino, e per di più è sempre affamato al pari d'un selvaggio. « La terra, egli dice, trema sotto i miei piedi quando cammino, ed io cammino sempre. » *Giangurgolo* porta un cappellone di

feltro lungo ed a punta, la randiglia, il giustacuore scarlatto colle maniche gialle listate di rosso al pari dei calzoni. Francesco Ficoroni nella sua opera *Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis* dà la descrizione d'un mimo antico che ricorda il *Giangurgolo* pel suo cappello, il lungo naso e l'andatura guerriera.

Meneghino, o piccolo Domenico, è il tipo lombardo che parla il dialetto milanese. Quantunque la sua apparizione non risalga che agli ultimi anni del secolo scorso, esso scende in linea retta dal *Menego* del Beolco (Ruzzante) e dal *Menechino* della *Lena* nell'Ariosto. Nel suo esordio non rappresentava che parti di servo sciocco, sovranamente distratto, ma d'una proverbiale bonarietà: il vero tipo dell'ambrosiano. A poco a poco però questo personaggio, che non porta maschera e che si limita a dare una tinta marcata ai lineamenti, cominciò a rappresentare parti caratteristiche e promiscue, e questa riforma è dovuta al celebre attore Giuseppe Moncalvo, emulo degli artisti più grandi della sua epoca. Colla mobilità della sua fisonomia, colle modulazioni d'una voce estesa e simpatica, la somma intuizione artistica e la fenomenale *vis comica* faceva sbellicare dalle risa e strappava lagrime di commozione nella *Rosella*, nel *Curioso accidente*, in *Contraddizione e puntiglio* e in moltissime altre produzioni comiche o drammatiche del suo vastissimo repertorio. Artista sino al midollo, aveva già varcato la settantina che recitava, cantava e ballava sul palco scenico. Morì quasi ottuagenario, e pochi mesi prima aveva voluto dare nel suo simpatico teatro della Commenda l'ultima sua beneficiata.

Degno allievo di tanto artista fu Luigi Preda, quantunque non abbia raggiunta la perfezione del suo maestro. Quando il Preda giovine ancora si ritirò dall'arte, si potè dire che anche il tipo del caratterista milanese si fosse ritirato con lui. Quei pochi che ancora vestono la casacca di *Meneghino* sono tali nullità che val meglio tacerne persino i nomi.

Negli ultimi anni del secolo scorso ed al principio del presente, quando il Marta era il solo che rappresentasse questo tipo in Lombardia, portava una veste corta, calzoni di panno verde con bottoni e liste rosse, il panciotto a fiori e le calze rigate. La sua fisonomia aperta e sincera, il naso un po' rivolto all'insù, era chiusa da una parrucca con capelli lisciati che finiva con una coda rossa: il cappello pure listato di rosso, rassomigliava più a quei berretti di feltro che portavano i buffoni del secolo XV che ad un cappello. Moncalvo e Preda pur conservando l'antico costume nelle parti di servo, adottarono vestiti in armonia colle parti caratteristiche o promiscue che rappresentavano, lasciando intatto al fondo della parrucca il tradizionale codino.

Gianduia è il tipo piemontese che anche attualmente fa la fortuna dei teatrini delle marionette. In origine si chiamava *Gerolamo*, come la maschera del teatro Fiando, ma nel 1802 i piemontesi, temendo che le autorità francesi vi scorgessero un'allusione politica al fratello di Napoleone Bonaparte, lo sbattezzarono e gli regalarono il nome di *Gianduia*. Questo personaggio che non è di antica data, trae la sua origine da Cagliaretto della valle d'Ondona nei dintorni d'Asti, di cui parlava il dialetto. È un contadino destro che si finge ingenuo per corbellare meglio. Sempre costretto a rappresentare parti di servo, è meno progettista di *Stenterello*, ma dopo che si chiama *Gianduia* non è più distratto quanto *Meneghino* e *Gerolamo*.

L'abito tradizionale di *Gianduia* consiste in una giacchetta color marrone listata di rosso, panciotto giallo pure a liste rosse, calzoni corti verdi o marrone, calze rosse, la parrucca nera colla coda rossa rialzata. La faccia è un miscuglio d'ignoranza e di malizia: occhi grandi, sopracciglia arcuate, naso schiacciato, labbro sporgente, mento grosso e guancie paffute: la faccia insomma dell'antico Fileno.

Dopo il 1859, Torino, divenuta la capitale provvi-

soria del regno d'Italia, diede novella vita alle feste carnevalesche e pensò d'inaugurarle con una splendida rappresentazione intitolata *Giandujeide* data sulla vasta piazza Vittorio Emanuele. In questo grandioso spettacolo, più che la vita del contadino di Cagliaretto, era riassunta la storia del reame di Piemonte, che da piccolo principato mercè le virtù civili e guerrieri de' suoi duchi si era, a poco a poco, costituita potenza di prim'ordine ed era stata la pietra angolare del reame d'Italia. La rappresentazione, che fu seguita da molte repliche, venne allestita con tale apparato di lusso nei ricchi costumi e nelle decorazioni da eclissare quella data a Padova nel Prato della Valle l'anno 1244 e l'altra data a Napoli nel luglio 1402, e di cui abbiamo discorso nel cap. XVI della presente opera.

La maschera del *Gianduia* regnava ancora da sovrana a Torino sulle scene del piccolo teatro delle marionette a San Martiniano ed ora a d'Angennes, e pochissimi furono gli artisti che l'innestarono nelle commedie del repertorio italiano. Noi non abbiamo conosciuto che un Ajmino, ma lungo e magro ci dava un' idea ben misera del piccolo e paffuto villano di Cagliaretto. Anche il celebre attore cav. Giovanni Toselli, il creatore del teatro piemontese, nell'esordio della sua carriera si distinse sostenendo con bastante disinvoltura le parti della maschera piemontese.

Stenterello a Firenze è precisamente quello che è *Meneghino* a Milano. Più che una maschera è un caratterista che si acconcia il volto scavando delle rughe molto pronunciate, prolungando le sopracciglia, la bocca e nascondendo i denti del labbro superiore. *Stenterello* non si limita ad una specialità di parti, come era attributo di quasi tutte le maschere italiane, ma nella subita modificazione ne assume di serie ed importanti, sino a vestire l'abito nero di società, ben inteso con quel tanto di esagerazione che è necessaria per dare risalto alla parte ed ottenere un effetto maggiore.

I scrittori fiorentini che parlarono di questo personaggio sostengono che sia stato creato poco meno d'un secolo fa da un artista molto popolare chiamato Del Buono. Però il taglio del vestito proverebbe che *Stenterello* è di data più anteriore. I colori vivaci e svariati dell' abito, le tre linee profonde e parallele fatte agli angoli della bocca, tradizione del *rictus* antico e che avevano tutte le maschere sino dal secolo XVI, debbono risalire almeno a quell'epoca, ed è facile il dedurre che la maschera dello *Stenterello*, forse con altro nome, sia stata dimenticata e fatta rivivere sul finire dello scorso secolo dal celebre attore Del Buono.

Stenterello ha la parte principale in quasi tutte le commedie che si rappresentano nei teatri secondari della Toscana. Molte furono scritte esclusivamente per questa maschera anche da poeti valenti, molte furono raffazzonate. *Stenterello* ora è domestico ed ora padrone: di spesso fa la parodia ad un eroe politico o romantico alla moda: altre volte personifica le passioni e le caricature politiche d'attualità. Cambia spesso abito, ma conserva la tradizionale parrucca terminata da una lunga coda rossa alla prussiana e leggermente ricurva: le grosse sopraciglie nere fatte col sughero ed allungate sino all'orecchio come certe maschere antiche: le tre linee della bocca e le guance imbrattate di bianco, sulle quali spesso vi colloca dei segni rossi o neri. Quello però che più di tutto lo caratterizza è la mancanza de' suoi denti sul davanti. Più il foro nero che fa alla gengiva è pronunciato e più l'esito è sicuro.

Stenterello non ha nè la civetteria nè i modi triviali della maggior parte delle maschere italiane. I scherzi vivaci, le frasi condite di spirito, la spigliatezza del dialogo di *Stenterello* di rado cadono nella trivialità. L'apparenza è sempre decente e vi traspira quel certo candore proprio del popolo toscano. Però siamo quasi tentati ad ammettere che in questi ultimi anni questo tipo si sia pervertito, o che almeno nelle

moderne commedie vi sieno due *Stenterelli*: uno fedele alla sua origine, sobrio nei movimenti, moderato e castigato nelle frasi e che tratta con eguale valentia le parti comiche, caratteristiche e promiscue: l'altro invece più libero, ha spesso un frasario convenzionale e di bassa lega, un gestire smodato e certi sottintesi che non sono sempre di color oscuro, nè degni del popolo dal quale è uscito questo personaggio.

Questo dubbio ci ricorse alla mente assistendo a moltissime recite nelle quali lo *Stenterello* era protagonista, ed abbiamo tirato la seguente conclusione, la quale se non è generale, ha però la sua base nella probabilità... e questa conclusione la sottoponiamo all'apprezzamento dei nostri lettori... che ove nell'attore il quale sosteneva il carattere di *Stenterello* vi era deficienza di talento artistico, questi ricorreva a tutte le trivialità per far ridere il pubblico: mentre l'attore che sapeva incarnarsi nelle parti e riprodurle con brio e verità otteneva effetti immensi colla mobilità della fisonomia, la modulazione della voce, dalla decenza dei gesti e dalla ritenutezza d'un decoroso frasario.

Anche Bologna ebbe il suo *Stenterello*, ma assai diverso da quello fiorentino. Vestiva una livrea sdruscita: condannato a non rappresentare che parti da servo, era poltrone, infingardo: quello poi che lo distingueva dalle altre maschere bolognesi era la sua continua preoccupazione che confinava molto coll'idiotismo. Questa maschera più non esiste, nè crediamo abbia avuto lunga vita, ricordandoci soltanto di averne veduto uno meno che mediocre in una piccola compagnia di provincia.

Ricci, morto da poco tempo e non in vecchia età, fu certamente il più celebre nel rappresentare le parti dello *Stenterello*, anzi a buon dritto lo si può chiamare il riformatore di questo tipo, perchè seppe adattarlo a molte parti caratteristiche, e bastava udirlo nel *Povero Gigi* per convincersi che sapeva far ridere

e piangere nel medesimo tempo. Ricci amava la sua Firenze, e negli ultimi anni non recitava che nella stagione di Carnevale, ma vedeva accorrere al suo liliputiano teatro di Piazza Vecchia tutta l'aristocrazia feudale e letteraria, gli stranieri e la stessa Corte granducale, che alla spiritosa vena inesauribile del Ricci dava la preferenza sui spettacoli degli altri teatri.

Lo *Stenterello* invece che preferiva le movenze equivoche, i sottintesi pornografici era il Canelli, pure distinto attore, morto da poco tempo, e che formava la delizia del popolino all' antico teatro della Quarquonia, trasformato più tardi in Leopoldo II, e che si chiama attualmente Nazionale. Il buon popolo, che andava pazzo pel Canelli, sosteneva che egli soltanto riproduceva il vero tipo del carattere creato dal Del Buono, mentre il Ricci, nobilitandolo, ne aveva imbastardita l' origine. Errore massiccio, mentre è incontestabile che fra quelle che spesso impropriamente sono qualificate con nome di maschere, era sempre dignitoso e sapeva alla splendida dizione ed alla vivacità del dialogo conciliare la decenza dei modi e del frasario.

Emulo del Ricci e ad esso di poco inferiore per merito fu Raffaello Landini, già delizia dei pubblici italiani e che nè suoi ultimi anni si contentò di recitare con mediocre compagnia di attori e dilettanti sui teatri della sua toscana. Morto Landini, anche la celebre maschera fiorentina si può dire morta con lui, perchè tutti i viventi, e non sono pochi, si trovano al disotto della mediocrità.

CAPITOLO XXIV.

—

Le commedie dell'arte in Italia ed all' estero.

Nel principio dell' antecedente capitolo abbiamo accennato che le maschere erano come il perno sul quale si aggiravano le commedie dell' arte, come in moltissime di quelle regolari dello stesso Goldoni. Eccezione fatta per le *Coralline* che avevano come servette le parti principali tutte le attrici e gli attori, i quali recitavano in lingua italiana, non servivano per così dire che di cemento per tenere insieme le commedie giuocate da *Arlecchino*, da *Pantalone* e da *Brighella*. Tutti questi attori che illustrarono la commedia dell' arte, costretti ad improvvisare non avevano soltanto il vantaggio d'uno studio preparatorio, ma possedevano moltissime altre risorse. Per la maggior parte erano espertissimi mimi e la mobilità delle loro fisonomie, le pose artistiche, i gesti avevano una gran parte nel loro talento. Sino dai tempi del re Teodorico si parlava di quegli istrioni « che davan più schiaffi e legnate che non pronunciassero parole e divertivano più colle ridicole contorsioni del loro corpo che collo spirito più o meno « piccante dei loro epigrammi. » Molte maschere italiane, come abbiamo notato, scendono in retta linea da questi istrioni. Spesso i salti, le capriole, le volate erano le risorse colle quali si presentavano alla ri-

balta per ringraziare il pubblico: nè si risparmiavano le bastonate.

Molti attori celebri delle commedie dell'arte erano empirici, altri ginnasti di prima forza e però andarono debitori della loro fama tanto agli esercizi ginnastici e di destrezza che al brio ed alla vivacità dei loro dialoghi. Lo *Scaramuccia* Fiorelli a 83 anni dava ancora un piede nella faccia al suo avversario, *Tomasino* (Tomaso Antonio Vicentini) il famoso *Trivellino* del secolo XVIII, quando nel *Don Giovanni* il suo padrone l'obbligava a parlare colla statua del Commendatore, faceva un salto mortale col bicchiere pieno in mano e ricadeva in piedi senz'aver sparso una goccia di vino. Poi girava fuori dei palchi di primo, di secondo e terz'ordine, e quest'esercizio era così pericoloso che il pubblico tremava per la vita dell'attore e l'obbligava a rinunciarvi.

Quegli attori erano anche espertissimi nel divertire il pubblico coi *lazzi*, espressione tecnica che indica meno motti spiritosi, che le pose pittoresche della pantomina. Volendo dare una pratica definizione di questa parola che, etimologicamente vorrebbe dire lacci, Riccoboni, nella sua storia dell'arte si serve del seguente esempio: « Nella commedia *Arlecchino* « *svaligiatore di case*, *Arlecchino* e *Scapino* sono « domestici di *Flaminia*, povera fanciulla lontana « da' suoi parenti e ridotta all'ultima miseria. *Ar-* « *lecchino* si lagna col suo collega della triste con- « dizione della padrona e della dieta a cui da lungo « tempo è condannato. *Scapino* lo consola: dice che « provvederà a tutto: poi gli ordina di fare gran « rumore in casa. *Flaminia* attratta dalle grida di « *Arlecchino* ne domanda il motivo. *Scapino* le spiega « la causa della loro questione. *Arlecchino* grida « sempre e dice che vuol abbandonarla. *Flaminia* « lo prega a non lasciarla e si raccomanda a *Scapino* « che le fa una proposta per liberarla onestamente « dalla miseria che l'affligge. Mentre *Scapino* spiega « il suo progetto a *Flaminia*, *Arlecchino* con diversi

« *lazzi* interrompe la scena: ora s'immagina di avere
« nel suo cappello delle ciliege, finge mangiarne e
« gettare i nocciuoli in faccia a *Scapino:* ora finge
« di prendere al volo una mosca, di strapparle
« comicamente le ali, di mangiarla e cose simili. »
Ecco il giuoco delle maschere che chiamasi *lazzi*.
Questi *lazzi* interrompono sempre il discorso di *Scapino*, ma nel tempo stesso gli offrono occasione di riprenderlo con maggior energia. Simili *lazzi* quantunque non necessari alla scena, pure la rendono vivace, e se molte volte la intersecano, la ricongiungono però sempre coi medesimi *lazzi* che emanano dall'intenzione stessa della scena.

Infatti i *lazzi*, secondo le consuetudini, venivano sempre suggeriti agli improvvisatori dalla situazione o almeno andavano d'accordo con essa. Era questa una regola, ma nell'uso pativa moltissime eccezioni: di questi *lazzi* se ne faceva spreco, spesso a proposito e spesso anche fuori di proposito.

In complesso la *Commedia dell'arte* si ritrova sotto la sua forma primitiva, nello stato d'incubazione ed al pari di tutte le arti ha avuto il suo periodo istintivo.

Dal giorno in cui un saltimbanco prende posto sulla pubblica piazza e smercia cerotti e facezie di sua invenzione, da che lo spirito d'imitazione crea dei mimi, essa esiste, come esistè la scultura quando si pensò a plasmare la creta o scolpire il marmo, come esistè la musica dal momento in cui si cominciò a modulare il suono della voce. Tuttociò però non diventa arte se non quando ha la coscienza della propria esistenza, creando le proprie regole, ottenendo effetti e proponendosi uno scopo. Però, secondo il nostro modo di vedere, pur tenendo calcolo delle tante imperfezioni, la *Commedia dell'arte* fu l'ultima parola dell'arte della scena. La distinzione dell'autore e del declamatore è un processo imperfetto che trae la sua ragione dall'insufficienza della natura umana. L'ideale è nella realizzazione della *Commedia dell'arte*,

perchè riunisce nella stessa persona il poeta e l'attore che cerca dar vita a quello che ha ideato. Pigmalione che con un soffio vuol ridestare la sua Galatea.

Secondo la più naturale induzione l'effetto, prodotto dalla recitazione delle *commedie dell' arte* doveva esser più grande di quello prodotto dalle commedie *regolari* e *sostenute*, a motivo anche del brio e della spontaneità dell' espressione. È necessario eziandio aggiungere a conferma delle nostre opinioni, che in questo genere di lavori comici, l'azione costituisce il tutto, non tien gran calcolo dei dialoghi per determinare i caratteri e per tradurre in atto i moti dell'anima. Si racconta che Cicerone spesse volte proponesse delle sfide all'artista Roscio, per provare quale dei due, con maggior eloquenza svolgesse un'idea, l'uno col solo gesto, l'altro colla parola. Questa lotta tra i due giganti dell'eloquenza e della mimica ci può servir di stregua per determinare i diversi processi della commedia *regolare* e della commedia *dell'arte*.

Le maschere italiane sino dalla metà del secolo XVI avevano resa popolare la commedia *dell'arte* sui principali teatri della penisola e la fama del loro talento aveva varcato le alpi. È però difficile precisare l'epoca in cui i comici italiani emigrarono per la prima volta in Francia. Solo sappiamo che verso il 1570 un certo Ganasso o Ganascia, di cui già abbiamo parlato, era andato con artisti mediocri a Parigi e vi avevano dato moltissime rappresentazioni.

Quattro anni dopo la celebre strage di San Bartolomeo, sul principio del 1576 ed all'epoca in cui dovevano radunarsi a Blois gli Stati generali, Enrico III, che temeva per la riunione della grande assemblea, e perciò cercava di rendersela amica e procurare ai delegati una distrazione, chiamò in Francia la migliore compagnia che in Italia rappresentasse la *commedia dell'arte*. Era quella detta dei *Gelosi*, capitanata dal celebre Flaminio Scala, conosciuto sulle scene

sotto il nome di *Flavio*. Erano principali attori di quella distinta compagnia l'*amoroso* Orazio Nobili di Padova, il *secondo amoroso* ò *Aurelio* il veronese Adriano Valentini; Lucio Burchiello *dottor Graziano Baloardo;* Lidia di Bagnacavallo *amorosa;* Prudenza di Verona *seconda amorosa.* Il più bravo caratterista, che pure faceva parte dell'elenco, era Gabriello di Bologna, creatore del tipo di *Franca Trippa.*

La carovana comica entrando nel territorio francese fu catturata con tutto il corredo di scene e di vestiario dai calvinisti che infestavano i confini, ed il re dovette pagare una grossa taglia per liberarla; ma trascorsero dei mesi ed i *Gelosi* arrivarono a Blois che l' Assemblea, compiuti i suoi lavori, già stava per sciogliersi. Appena poterono dare un saggio della loro abilità, ma i delegati istizziti per le prese deliberazioni, non si entusiasmarono a quelle rappresentazioni. Il re offeso da quella freddezza condusse la compagnia a Parigi e con lettere-patenti le accordò il permesso di prendere possesso del palazzo Borbone. E fu in quella stessa sala che, 82 anni dopo, Molière tornando dal suo pellegrinaggio nelle provincie, inaugurava colle *Preziose ridicole* la sua splendida carriera.

Nell'autunno dello stesso anno i *Gelosi* ritornarono in Italia; però da quell'epoca le compagnie italiane, sollecitate dagli onori e dai vistosi incassi, un po' per volta, presero la via della capitale francese e quasi contemporaneamente visitarono Vienna e Madrid. Nel 1584 e 1585 Parigi ebbe la visita della compagnia dei *Confidenti* nella quale, come abbiamo accennato, Fabrizio de Fornaris recitava le parti del *Capitano spagnuolo* sotto il nome di *Coccodrillo.* Negli anni 1588 e 1602 vi ritornò la compagnia dei *Gelosi*, ancora diretta da Flaminio Scala, ma quasi intieramente rinnovata. Nel nuovo elenco quattro artisti sostenevano le parti caratteristiche, cioè: *Pantalone* affidato a Giulio Pasquali; *Cassandro da Siena* ad Antonio Veronesi; *Zanobio* il vecchio bor-

ghese di Piombino a Girolamo Salimbeni di Firenze; finalmente il *dottor Graziano Forbiccione* a Lodovico di Bologna. Il *Capitano* era Francesco Andreini di Pistoja, che creò anche i tipi del *Dottore siciliano* e quello del *Mago Falcirone*. Era un grande artista generico, al dire del valente comico Bartoli che ne scrisse l'elogio. Suonava tutti gli strumenti musicali. Oltre l'italiana parlava cinque lingue: il francese, lo spagnuolo, lo slavo, il greco ed anche il turco.

L'ornamento e la gloria di questa compagnia, la perla dei *Gelosi*, era l'avvenente Isabella Andreini moglie di Francesco. Attrice comica di primo ordine e poetessa, compose sonetti, madrigali, canzoni ed un'azione pastoreccia intitolata *Mirtilla*, stampata a Verona nel 1578; il suo epistolario e molti frammenti in prosa furono pubblicati dopo la sua morte, che avvenne nel 1604. L'Isabella era aggregata all'accademia degli *Intenti* di Pavia sotto il nome dell'*Accesa* che forse aveva preso a prestito nelle sue parti di teatro.

Fra gli artisti più noti della nuova compagnia si distingueva il comico *Burattino*, che diede il suo nome ai fantocci nelle cui baracche cominciò la sua carriera. Recitava le parti di servo malcontento e sciocco, ma il più delle volte era corriere, albergatore e giardiniere. I due *Zanni* della compagnia erano *Pedrolino* ed *Arlecchino*, il primo sostenuto da A. Viscardi, il secondo da Simone di Bologna. La *servetta* era una Silvia Roncagli, bergamasca, attrice piena di vivacità e di spirito, giudicandolo dai celebri *zibaldoni* del repertorio dei *Gelosi;* il suo nome di guerra era *Franceschina*, ma nei travestimenti maschili assumeva quello di *Lesbino*. Con un talento eccezionale era secondata da Maria Antonazzoni *Ricciolina* e Giulia Caspani *Olivetta*. Una Bajardi Antonietta recitava sotto il nome di *Vittoria* le parti di carattere; quelle di madre e di vecchia portavano i nomi di *Pasquetta* e *Pasqualina*. Completavano il numeroso elenco il francese *Claudione*, il contadino

Cavicchio, Mezzettino, terzo *Zanni,* i generici e le generiche.... Questa compagnia che per numero poteva far concorrenza a quella di Sant'Orsola, nonostante i favolosi incassi non sarebbe riuscita a sopperire alle gravi spese, se non fosse stata lautamente sussidiata dal re, che l'aveva con lettere-patenti aggregata al suo servizio.

Fu nel palazzo Borbone, sulle scene dei *Gelosi,* che la *commedia dell'arte* raggiunse il più alto grado di perfezione; si può dire che quei comici, col loro straordinario talento, rappresentassero il classicismo della medesima. È facile convincersi di quest'asserzione leggendo i *zibaldoni* che Flaminio della Scala ebbe cura di raccogliere e stampare sotto il titolo: « *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boschereccia et tragica divisa in cinquanta giornate, composta da Flaminio Scala, detto Flavio, comico del serenissimo signor duca di Mantova. In Venetia appresso G. B. Pulciani, 1611.* Era la prima volta che si pubblicavano i *zibaldoni,* e però il Flaminio, lasciando agli altri la cura di tracciare il dialogo, si è limitato a stampare l'orditura delle scene, per uso di quei comici che amassero esercitarsi sugli stessi soggetti.

Nel *zibaldone* di Flaminio vi sono delle pastorali ed una tragedia intitolata la *Forsennata principessa. Rosalba incantatrice* è detta opera eroica; l'*Innocente persiano,* l'*Orselda,* l'*Alvida,* la *Fortuna di Foresta* e la *Principessa di Mosca* portano il pomposo titolo di opere regie. Le commedie sono quaranta e tutte in tre atti: se fossero dialogate, la loro lunghezza sarebbe considerevole perchè il va e vieni dei personaggi è continuo ed infinito il numero delle scene. Il luogo dell'azione è sempre in Italia, cioè a Roma, Venezia, Firenze, Napoli, Ferrara, Perugia, Parma, Pesaro, ecc. Fra le migliori del repertorio noteremo: la *Creduta morta,* l'*Isabella fortunata* della giornata 3.ª; lo *Specchio* ed il *Giusto castigo* che arieggiano il nostro genere drammatico; gli altri *zibal-*

doni sono intieramente comici. Dall'un capo all'altro non vi sono che scene notturne, equivoci, travestimenti, ghiottonerie e scherzi che non finiscono più. Tra le migliori citeremo *Caccio*, il *Pedante*, la *Sposa* (colla quale ha molta analogia la commedia moderna francese il *Cappello di paglia di Firenze*), il *Vecchio geloso*, le *Burle d'Isabella* e poche altre.

È cosa ben naturale che, per quanto riservati fossero gli artisti (non parliamo di talune maschere), in molte di queste commedie vi serpeggiasse una certa licenza di gesti e di frasario.... questa necessità emanava dall'indole stessa delle commedie e dall'estro dell'improvvisazione; e nullameno, per l'asserzione degli scrittori più imparziali, dobbiamo ammettere che fra le altre la compagnia dei *Gelosi* aveva fatto grandi progressi dal lato della decenza; e per convincerci basterà leggere il brano della *Supplica* di Niccolò Barbieri, detto *Beltrame*, nella quale parlando dei comici anteriori ai *Gelosi*, dice: « Era tale la « realtà nelle rappresentazioni, che non esitavano a « spingere la verosimiglianza sino a far comparire « sulla scena un uomo nudo che fuggiva da un ca- « solare incendiato, od una donna, spogliata dai ma- « snadieri, attaccata ad un albero con dei brandelli « di stoffa od a produrre altre indecenze dello stesso « genere od anche più indegne d'esser messe dinanzi « allo sguardo dei galantuomini. » Che direbbe il povero *Beltrame* se potesse alzare il capo dal suo sepolcro e vedere che ai nostri tempi attrici più che mediocri acquistarono celebrità solo per sapere nudamente rappresentare la *Frine?*

Ci è grato dunque ripetere che sul teatro dei *Gelosi*, per regola generale, la scena era rispettata e non vi è da dubitare che tale rispetto fosse generalmente notato e dovesse eliminare qualsiasi rimprovero. Però, malgrado la stima dalla quale erano circondate le attrici italiane, e specialmente l'Isabella Andreini, tipo di tutte le virtù domestiche, la loro posizione le esponeva spesso, tanto in Italia che al-

l'estero, agli strali della maldicenza. E quasi questa ingiustizia non bastasse, comici e comiche, come pur troppo anche oggi si usa, e nelle primarie e secondarie compagnie, erano i primi a tagliarsi i panni addosso e far sulla scena la satira ai loro stessi costumi. La raccolta di Flaminio ce n'offre la prova nella commedia il *Ritratto*, nella quale l'arte non è presentata sotto l'aspetto più vantaggioso. Il celebre attore e poeta F. A. Bon nel secolo nostro colla sua commedia *Dietro le scene* ne ha rincarata la dose. La volpe può cambiare il pelo, ma rimangono stazionari i costumi.

La compagnia dei *Gelosi* si fermò a Parigi per ben tre anni; lungo spazio di tempo, se si considera che le compagnie comiche d'allora ed anche della nostra epoca avevano il carattere essenzialmente girovago. Nella primavera del 1605 Flaminio della Scala e l'Andreini decisero di ritornare in Italia. La loro partenza suscitò molti dispiaceri. I poeti più in voga scrissero molti versi in onore d'Isabella Andreini per impegnarla a non lasciar la Francia; nessun incentivo valse a trattenerla e partì co' suoi compagni, ma sventuratamente giunta a Lione vi morì in seguito ad un fatale aborto. La morte di questa distinta attrice e poetessa, modello di moglie e di madre, destò universale compianto. I suoi funerali furono splendidi e lo sconsolato marito fece scolpire sulla sua tomba le seguenti parole: « *Religiosa, pia, musis amica et artis scenicæ caput, hic ressurectionem spectat.* » Con Isabella Andreini scomparve anche la compagnia dei *Gelosi*. Francesco Andreini e Flaminio della Scala abbandonarono le scene e si ritirarono a Venezia, ove si occuparono ancora di teatro ma come scrittori. Andreini pubblicò le *Bravure del Capitano Spaventa divise in molti ragionamenti in forma di dialogo* e Flaminio della Scala i *zibaldoni* dei quali abbiamo discorso nel presente capitolo.

CAPITOLO XXV

—

La commedia regolare e la commedia dell'arte. Paralleli e confronti.

Quantunque gli attori delle compagnie italiane, specialmente all'estero, si fossero abituati a recitare le commedie improvvisate, di tanto in tanto presentavano al pubblico qualche commedia *regolare* o *sostenuta*, e tra queste si dava la preferenza a quelle dell'Ariosto, del cardinal Bibbiena, di Macchiavelli e dell'Aretino. Nè era raro il caso in cui i *zibaldoni* rappresentati con costante successo fossero dialogati dagli autori e messi in circolazione per mezzo della stampa. Così fecero l'Angelo Beolco *(Ruzzante)* colle sue splendide commedie, poi i minori poeti e lo stesso Carlo Goldoni nei primordi della sua luminosa carriera. Riccoboni nella sua Storia del teatro ci dice che l'*Emilia* del poeta Luigi Groto, più comunemente conosciuto sotto il nome di *Cieco d'Ascoli*, commedia in versi, che fornì a Molière molti tipi e comiche situazioni pel suo *Stordito*, serviva continuamente di zibaldone agli attori della commedia improvvisata. Per poterlo adattare a tutti i generi, si lasciavano da banda i versi; i domestici e le parti caratteristiche erano trasformate in quelle di *Pantalone*, *Arlecchino* e *Brighella*, e in questo modo la commedia ricominciava ogni volta abbellita dalla moltiplicità delle

complicazioni, dai *pistolotti* delle maschere e dalle *cascate* richieste dal genere dell'improvvisazione. Da questi scambi risultò che i tratti di rassomiglianza tra la commedia *regolare* e quella *dell'arte* si moltiplicarono all'infinito, e che i tipi principali, dal lato comico, tendevano tutti all' uniformità. In tutte le commedie scritte troviamo il *Capitano* ed il *Pedante* cominciando dalla metà del secolo XVI. I *Pandolfi*, i *Polidori* ed i *Cristofori* della commedia *regolare*, astrazion fatta dal dialetto, rassomigliano ai *Pantaloni* ed ai *Cassandri* di quella *dell'arte*. Il domestico balordo e poltrone, come lo *Zucca* nell'*Interesse* di Niccola Secchi, imitato da Molière nel *Dispetto amoroso*, è un vero *Arlecchino*. La servetta, nei due generi è sempre l'incarnazione della civetteria e della loquacità femminile; il tipo della servetta del secolo XVI lo troviamo spiccato nell'*Ortensia* degli *Storditi* di Siena. La *Franceschina* dei *Gelosi* servi di modello alle *Marinette* ed alle *Dorine* del teatro francese; però è un po' più sguaiato e meno saggio di queste ultime. La *servetta*, come i domestici suoi compagni, scende in retta linea dagli *schiavi cinici* della commedia latina. Che improvvisi o reciti, nulla perde nè della sua chiacchera, nè della sua abituale sfrontatezza. Un personaggio che nei primi secoli non si trovava che nella commedia *sostenuta* era quello del *Parassita* e nell'Ariosto lo troviamo tal quale fu inventato da Plauto e da Terenzio. Verso il secolo XVII questo carattere subì una trasformazione, divenne scudiero affamato e ghiottone, ed emigrando nella commedia *dell'arte* cambiò anche il nome in quello di *Franca Trippa*. Lo stupendo personaggio sir *Iohn Falstaff* creato da Shakespeare si direbbe quasi una imitazione. Un altro tipo, che appartiene al teatro antico, e che fu usato dalla commedia *regolare*, è quello della *mezzana* che s'intromette nella famiglia avida di denaro e tien mano agli amori, anche illeciti, delle mogli e delle fanciulle. Il suo abito è dimesso, il volto è sucido e rugoso: l'ipocrisia si vede dipinta

sui suoi lineamenti ed è il vero *tartuffo* in gonnella. Infatti Niccola Secchi nella sua *Cameriera* scritta nel1587 la chiama per ischerno, la *buona pinzocchera*. La vecchia *Donnola* mediatrice, nel *Tesoro* scritto da Luigi Groto nel 1590, mostra nella sua parte una specie di rustica semplicità. La *mezzana* appena figura nei *zibaldoni* dei *Gelosi*. Per concludere, diremo che le parti *amorose* erano promiscue ai due generi... ma erano quasi sempre di secondaria importanza.

Mentre i comici della compagnia dei *Gelosi* vedevano con orgoglio i parigini accorrere in folla al piccolo teatro del palazzo Borbone ed erano subissati d'applausi, gli artisti francesi vegetavano in mezzo alle mediocrità. Incapaci di creare, erano costretti ricorrere al rancido repertorio e rappresentare davanti al popolo minore gl'informi lavori di Montchretien, di Niccola Montrena e d'Alessandro Hardy, che era in quell'epoca all'esordio della sua lunga e feconda se non splendida carriera. Erano quasi tutte noiose tragedie, tragicommedie o pastorali: la vera commedia, malgrado le bislacche traduzioni od i plagi letterari di Larivey e di Turnabe, poco si recitava al teatrino del palazzo d'Argent, che si era aperto nel 1600 al Marais in via della Maiolica. I poveri direttori quando volevano calcolare su un buon incasso dovevano necessariamente tornare alle vecchie farse e le recite dei *piselli pestati* (nome che si dava alle farse del palazzo di Borgogna) erano le sole che ancora godessero dell'aura popolare. Nè i parigini avevano torto, perchè, mentre la tradizione comica regnava da sovrana sulla scena dei *Gelosi* e che i tipi una volta inventati, per sempre e per tutte le commedie riproducevano la parte ridicola nella sua generale espressione, i caratteristi francesi non avevano ancora smessa l'abitudine di guardarsi intorno, di dipingere al vivo uno speciale carattere, d'afferrare l'attualità, quando si presentava, di esercitare insomma lo spirito osservatore e satirico proprio di quella nazione.

Lo stesso Guglielmo il Grosso, il miglior artista di quell'epoca, caro al re Enrico IV, che lo ammetteva fra i suoi cortigiani, era continuamente dominato dalla smania di scimmiottare alla perfezione i difetti delle persone distinte, e questa irrefrenabile smania come era da aspettarsi finì per perderlo. Morto il re, suo protettore, e volendo parodiare un alto magistrato al quale era famigliare una certa smorfia, fu arrestato e chiuso nelle segrete della Bastiglia. Il dolore che ne provò fu la causa della sua morte.

Usi a dir la verità su tutto, dobbiamo ammettere che se i comici francesi erano meno dotti e meno istruiti dei loro rivali, se non riuscivano nelle invenzioni comiche o galanti, avevano però la loro buona dose di spirito, e dalle loro recite qualche volta trapelava un sapore attico da far credere che potessero in un avvenire non lontano rivaleggiare colla stessa commedia *dell'arte*. Il maggior lor danno proveniva dalla ristrettezza del repertorio. Tra l'una farsa e l'altra i francesi erano costretti a rappresentare la *novella tragicomica* del capitano Lasphrise (1597) o l'immensa pastorale dei *Casti e sinceri amori di Teagene e Candea* dell'Hardy (1604) ed anche la tragicommedia di *Bradamante* di Roberto Garnier, la quale datava dal 1582, ma la cui voga non era peranco esaurita essendo ancora in iscena all'epoca del poeta Scarron.

Come abbiamo tentato di dimostrare all'epoca dei *Gelosi*, due arti, quasi diametralmente opposte, si trovavano di fronte sulle scene di Parigi. L'una, francese, provava grandi difficoltà a sciogliere il volo, spesso strisciava quasi col ventre a terra, subiva le diverse influenze e pareva che di tanto in tanto oscillasse nel vuoto. L'altra, italiana, era giunta quasi al suo apogeo e spandeva d'intorno una miriade di luce. E nullameno la prima, ed i fatti lo provarono, conteneva un germe produttore che le faceva presagire uno splendido avvenire; la seconda invece cominciava, fatalmente, a rendersi stazionaria e lasciava trapelare

le ricerche e gli sforzi di un'immaginazione vicina ad estinguersi. Era però necessario che passasse un altro mezzo secolo perchè la Francia potesse diventar padrona del proprio genio in modo da conservarlo intiero anche di fronte ai modelli ad essi offerti dalla drammatica italiana.

Isabella Andreini, morendo, aveva lasciato un figlio nato nel 1579 e che però aveva 25 anni all'epoca della morte di sua madre. Gian Battista Andreini, marito della Virginia Ramponi, la *Florinda* dei *Gelosi,* quando suo padre si ritirò dall'arte radunò una nuova compagnia alla quale impose il nome accademico di comici *Fedeli.* In questa compagnia, oltre il giovane direttore e la valente *Florinda*, si contavano artisti distintissimi. Gian Paolo Fabbri, conosciuto sotto il nome di *Flaminio* e Niccolò Barbieri di Vercelli, già noto in Italia sotto il nome di *Beltrame* da Milano, tipo caratteristico dal quale, a parer nostro, deve esser scaturita la moderna maschera del *Meneghino.* Domenica Bruni recitava le parti amorose sotto il nome di *Fulvia* ed Ottavia Ponti, attrice e poetessa, quelle di amorosa sotto il nome di *Lavinia.* Girolamo Gavarini, ferrarese, era il *Capitano Rinoceronte*, e sua moglie, Luciani Margherita, la *Franceschina* o *servetta* della compagnia. Più tardi vi fu aggregato un celebre attore, Niccola Zucca, unico per le rappresentazioni sciocche, sotto il nome di *Bertolino*, e che godeva della speciale protezione di Vittorio Amedeo duca di Savoja.

Giovanni Battista Andreini, distinto attore, fu anche uno dei più fecondi scrittori drammatici; egli lasciò un gran numero di produzioni appartenenti a tutti i generi, e tra queste l'*Adamo* che fece rappresentare nel 1613 a Milano e che udito più tardi da Milton vuolsi gli abbia ispirata la prima idea del suo *Paradiso perduto.* Invitato l'Andreini dalla regina Maria de' Medici, alla quale aveva dedicato l'*Adamo*, andò colla compagnia a Parigi e vi restò sino al 1618, recitando ora a Corte, o d'accordo coi comici fran-

cesi, sul teatro del palazzo di Borgogna. I comici *Fedeli* per la loro lunga permanenza si trovarono presenti alla convocazione degli Stati generali nel 1614, al matrimonio di Luigi XIII con Anna d'Austria (1615) ed alla morte del maresciallo Concini (1617). Fu in seguito a questi ultimi avvenimenti, dopo che la regina fu esiliata a Blois, che i comici ritornarono in Italia.

Andreini, colla sua compagnia in parte rinnovata, rivide Parigi nel 1621 e nel 1622 fece rappresentare e stampare cinque produzioni della sua maniera: la *Sultana*, l'*Amor nello specchio*, la *Ferinda*, i *Due Lelü simili* e la *Centaura*. Dopo aver passato l'estate del 1623 in Italia, la compagnia rivalicò le alpi e recitò in Parigi tutto l'anno 1624 e buona parte del 1625. Nel corso del 1624 Andreini pubblicò un opuscolo intitolato: *Il teatro celeste in onore dei comici martiri e penitenti dalla divina bontà chiamati al titolo di beatitudine e di santità.* L'opuscolo contiene 24 sonetti: il primo in onore di San Genesio: il secondo di San Silvano: il terzo di San Anderlione: il quarto fu scritto in omaggio alla santa memoria di sua madre. Gli altri ricordano le gesta di parecchi attori e fra questi di Giovanni Buono che abbandonate le scene si era ritirato in un chiostro a far penitenza. « Dell'uomo, come dice il poeta, che dopo aver tanto eccitato le risa, si era cambiato in una sorgente di lagrime. » Eppure nel leggere questi sonetti è strano il convincersi che le produzioni sceniche dell'Andreini peccano assai dal lato della morale.... e nullameno è la pura verità. Però Beltrame, volendo scusarlo, dice nella sua *supplica* che era un'usanza dell'arte.

La *Commedia dell'arte* cominciò a segnare un periodo di decadenza sulla scena dei *Fedeli*. A poco a poco le più strane e più mostruose invenzioni, le macchine, le pompe dello spettacolo, il canto ed i suoni ebbero il sopravvento sulle combinazioni ingegnose del genio comico italiano. Le antiche maschere si trasformarono in personaggi fantastici. Era la con-

fusione della magnificenza, una specie di Babele drammatica.

Durante i diciotto anni in cui regnarono Luigi XIII e Richelieu la Francia accordò generosamente l'ospitalità alle compagnie comiche italiane. Niccolò Barbieri (il *Beltrame* dei *Fedeli*) scioltosi da Andreini, seguito da ottimi artisti andò a Parigi ove ottenne lietissime accoglienze per parte della Corte e del pubblico parigino. Luigi XIII lo nominò soldato nella sua guardia d'onore e *Beltrame* prestando con esemplare disciplina il suo servizio di turno soleva vantarsi d'aver rappresentato assai onorificamente anche quella parte esclusivamente militare.

Sotto questo distinto direttore, che era anche valentissimo attore, la commedia dell'arte, ancora per poco, subì un notevole rialzo. Le indagini fatte non ci permettono di asseverare che il personaggio del *Beltrame* non abbia esistito prima di lui, ma è giustizia constatare che il Barbieri lo perfezionò e gli diede un'importanza tutta speciale. Le parti che recitava erano quelle di marito e padre: le vesti erano semplicissime. Portava una casacca di panno grigio, i calzoni corti e le calze dello stesso colore: un colletto di tela senz'amido, la cintura di cuoio con una scarsella a guisa di giberna che batteva sul ventre. Il volto era coperto d'una mezza meschera col naso arricciato e la barba tagliata a punta.

Barbieri, al pari di quasi tutti i migliori comici di quell'epoca, era attore ed autore nel medesimo tempo. Sulle scene del Teatro Borgogna fece rappresentare all'improvviso una commedia che poscia ricompose e fece stampare a Torino nel 1629 ed a Venezia nel 1630. Essa è intitolata: *L'inavvertito* ovvero *Scapino disturbato e Mezzettino travagliato.* I personaggi erano quelli della commedia dell'arte: *Pantalone de' Bisognosi*, *Silvio* di lui figlio, *Scapino* loro servo, *Beltrame* e *Lavinia* sua figlia, *Mezzettino* mercante di schiavi, *Celia* e *Laudomia* sue schiave, *Cinzio* studente, il *capitano Bellofonte*, *Martellione* forestiere,

Spacca amico di *Scapino*, un *caporale* e dei *birri*. Questa commedia, il cui titolo fu più tardi cambiato in quello di *Stordito*, ebbe un gran successo e fruttò denari e moltissimi applausi. Il carattere di *Beltrame* come è delineato nell'*Inavvertito* si conservò senza modificazione sino al diciottesimo secolo e lo troviamo anche nel repertorio di Goldoni. L'*Inavvertito* non è la sola commedia di Nicolò Barbieri, ma nelle altre fu meno fedele alle tradizioni delle commedie dell'arte, ed anzi si lasciò dominare dalla tendenza che spingeva il teatro italiano ed i suoi cultori verso stravaganti complicazioni ed i spettacoli più fantastici. Di Barbieri oltre due tragicommedie *Clotilde* ed *Oristilla*, abbiamo una tragedia intitolata il *Principe Eleuriendo di Persia*, ed un'opera mistica la *Luce imporporata*, stampata a Roma nel 1650.

Appassionato per la sua arte, ed allo scopo di riabilitarla, pubblicò nel 1634 la sua celebre *supplica* in forma di discorso famigliare indirizzato « a coloro « che scrivendo o parlando si occupano degli attori « per oscurare i meriti delle loro azioni virtuose: « lettura destinata a quei galantuomini che non sono « critici parziali o del tutto imbecilli. » Era dedicato « alla Cristianissima Maestà dell'immortale Luigi XIII « detto il Giusto, re di Francia e di Navarra. » In questo libro il Barbieri ci trasmise buon numero di ragguagli ai quali abbiamo spesso ricorso per non scostarci dal vero nello studio che stiamo compilando.

CAPITOLO XXVI.

—

La commedia italiana in Francia dalla metà del secolo XVII sino all' epoca di Goldoni.

Nei primi anni del regno di Luigi XIV e del ministero di Mazzarino i comici italiani continuarono ad occupare il teatro del palazzo Borbone, che era stato restaurato con molta eleganza. Nel 1645 andò a Parigi una compagnia assai numerosa diretta da Giuseppe Bianchi che rappresentava le parti di *Capitano Spezzaferro.* Facevano parte di questa distinta compagnia Tiberio Fiorelli (*Scaramuccia*), Domenico Locatelli (*Trivellino*), Brigida Bianchi, figlia del capocomico, prima amorosa, sotto il nome di *Aurelia*, Marco Romagnosi suo marito, primo amoroso chiamato *Orazio*, ed il celebre macchinista Giacomo Torelli da Fano. Le cantanti erano Gabriella Locatelli, Giulia Gabrielli e Margherita Bartolazzi.

Tiberio Fiorelli già l'abbiamo accennato, parlando di lui nel capitolo delle *Maschere Italiane*, era uno dei più grandi nomi della commedia dell'arte. La sua vena era inesauribile. Il vestito tutto nero, dal farsetto ai legacci delle scarpe, fece dire a Molière nel *Siciliano,* quella frase « il cielo questa sera si è vestito da *Scaramuccia.* » Abbiamo anche notato quanta affezione portasse a quest' artista Luigi XIV, ricordandosi ancora della sua infanzia quando Fiorelli

colle smorfie e le canzoni lo faceva scompisciare dalle risa. Fiorelli era anche perciò il beniamino della Corte e del popolo parigino. Domenico Locatelli, il *Trivellino* o primo *Zanni* della compagnia, era un artista distintissimo. L'*Aurelia* (Brigida Bianchi) continuava le tradizioni delle *Isabelle* e delle *Lavinie* e proverbiali erano la sua onestà, l'educazione e la bontà del suo cuore. Anch'essa era, per così dire, l'occhio destro della regina madre. Nel 1659 compose e pubblicò a Parigi una commedia intitolata: *L'inganno fortunato ovvero l'amante aborrita*, che dedicò alla regina Anna d'Austria: in ricambio ricevette della sua illustre protettrice un paio d'orecchini di diamanti del valore approssimativo di ventimila lire.

Il miglior lavoro che recitò in quell'epoca la compagnia fu una commedia per metà in prosa e per metà in musica scritta da Giulio Strozzi e intitolata la *Finta pazza*, il cui argomento era ben diverso da quello che trovasi nei *zibaldoni* di Flaminio della Scala. Già rappresentato nel 1641 nel nuovo teatro della Cavallerizza a Venezia con brillante successo, a Parigi il 14 dicembre 1645 sollevò il pubblico all'entusiasmo ed ebbe l'onore di moltissime repliche. Gl'intermezzi di danza e di musica, le decorazioni e le macchine inventate dal valente Torelli, a Parigi come a Venezia ebbero la principal parte nella rappresentazione. Se i comici ebbero applausi molti nelle loro scene « la gentile e bella Gabriella Locatelli » scrive un cronista dell'epoca, che era una vera luce dell'armonia, la Giulia Gabrielli e la Margherita Bertolazzi le cui voci erano così belle,ebbero senza contrasti la parte maggiore.

In questo periodo la compagnia non si fermò molto nella capitale francese. Partì alla fine del 1647 od al principio del 1648. Dal 26 agosto 1648, giorno delle barricate della Fronda sino al 7 febbraio 1653 i comici non si fecero vedere a Parigi: l'aura non spirava favorevole agli italiani. Ristabilita la calma e tornato il potere nelle mani del cardinale Mazzarino,

il 10 agosto 1653 i comici della compagnia del Bianchi diedero sulle scene del teatro Borbone la loro prima rappresentazione. Nell'elenco figuravano ancora i nomi di *Scaramuccia, Trivellino, Aurelia, Orazio* e *Spaccamonte.* Il *Pantalone* era Turi modenese: Costantino Lolli recitava la parte del *Dottore Baloardo:* suo figlio era secondo amoroso sotto il nome di *Virginio:* la servetta si chiamava *Beatrice.* Nella compagnia vi era un attore nuovo a cui erano affidate le parti dello sciocco sotto il nome di *Giovanni Doucet.* Servo di *Scaramuccia* faceva smascellare dalle risa gli spettatori. I maggiori applausi li raccolse in una commedia-ballo intitolata: l'*Amore infermo*, ed eseguita nel teatro del Louvre il 17 gennaio 1657. Anche in questa circostanza Fiorelli ricevette l'accoglienza più gentile da parte del giovine re e del suo ministro.

Lo spettacolo più importante che pose in iscena questa brava compagnia nei primi anni del suo ritorno a Parigi fu la celebre commedia già tanto in voga in Italia e intitolata *Il Convitato di Pietra.* La prima rappresentazione ebbe luogo nell'agosto 1657. Questo spettacolo, come a tutti è noto, era stato in parte tradotto e in parte imitato dal dramma spagnuolo di frate Gabriele Tellez, da Onofrio Giliberti di Solofra. La parte del servo di Don Giovanni fu da prima sostenuta da *Trivellino* e più tardi dalla maschera dell'*Arlecchino.* L' immenso successo ottenuto dal *Convitato di Pietra* fu nell' anno seguente eguagliato dalla rappresentazione d'un dramma a grande spettacolo intitolato: *Rosaura imperatrice di Costantinopoli*, la cui prima recita ebbe luogo il 20 marzo 1658.

Leggendo i racconti che fanno i contemporanei delle meraviglie spiegate in questi spettacoli, è forza domandare a noi stessi se abbiamo veduto qualche cosa di simile, o che appena si avvicini, sui nostri odierni teatri, ove nullameno il lusso delle decorazioni e della messa in iscena non potrebbe essere più grande. Però bisogna sempre tener calcolo dell'esagerazione di stile che gli scrittori di quell'epoca e più

di tutti i francesi si permettevano in simili pompose descrizioni.

Alla fine dell'anno in cui si rappresentò la *Rosaura* e che sulle scene del Borbone si davano alternativamente la *Rosaura* ed il *Convitato di Pietra*, una compagnia di provincia che aveva ottenuto la protezione di Monsignore, fratello del re, venne a Parigi e pagando un contributo di 1500 lire ottenne di recitare sul teatro dei comici italiani. Di quella compagnia era direttore Molière, che aveva allora 36 anni. Era stato assente dodici anni ed aveva già composto lo *Stordito* ad imitazione dell'*Inavvertito* di *Beltrame*, ed il *Dispetto amoroso* che arieggiava la vecchia commedia l'*Interesse* di Niccolò Secchi, la quale, e per la complicazione dell' intrigo ed i caratteri dei molti personaggi costituiva un magnifico *zibaldone* per la commedia dell'arte.

Molière fu sorpreso dall' entusiasmo destato dal *Convitato di Pietra*, s' impadronì del soggetto ed è noto come più tardi con tanto ardore trasformasse quel soggetto che era stato già tanto sfruttato. Però il *Don Giovanni* riuscì un'opera mediocre, ed il lavoro che lo portò all'apogeo della gloria fu il *Tartuffo*, che imitò dall'*Ipocrita* dell'Aretino, ma che colla potenza del suo genio rese, si può dire, originale. Però fra i due lavori vi sono molti tratti di rassomiglianza, che afferrando la palla al balzo, ci garba indicare ai nostri lettori. Nella commedia dell'Aretino abbiamo quasi gl'identici personaggi del *Tartuffo* di Molière: *Liseo*, vecchio e capo della famiglia (*Orgonte*), *Maja* sua moglie (*Madama Elmira*), cinque figlie, i generi e gli amanti delle fanciulle, un fratel gemello (*Cleante*), *Brizio*, dei domestici. Nella casa si è introdotto un parassita, messer *Ipocrito*, che la fa da padrone, e *Liseo*, di mente debolissima non può fare un passo senza consultare il sant'uomo che mangia e beve alle sue spalle.... La differenza sta in ciò che *Ipocrito* senza volerlo ed anzi contro la sua volontà fa il bene della famiglia, combina i matrimonii, e la rende felice;

tanto che uno dei novelli sposi nel suo entusiasmo pronuncia queste parole: « Colui che non è nè re nè pazzo si faccia ipocrita e sarà qualche cosa di più dei re e dei pazzi. » *Tartuffo* invece, più astuto, ha stabilita la sua base d'operazione nel focolare domestico del credulo *Orgonte*, e fa del suo potere un formidabile impiego. Egli aspira a sposare la figlia, scaccia il figlio dalla casa paterna, cerca di sedurre la moglie e spoglierebbe d'ogni suo avere il suo stesso protettore, se un *deus ex machina* non arrivasse in tempo per sventare tutti i suoi progetti. Molière, al par dell'Aretino, non usa indulgenza al suo ipocrita: gli fa commettere bricconate su bricconate, lo denuncia altamente allo scherno del pubblico, solleva contro di lui tanto odio e terrore, che quasi il teatro non riusciva a contenerlo. L'Aretino si chiude nella commedia, Molière invece rasenta il dramma, e produce un effetto immenso che attraversa i secoli senza diminuire. Pochi certamente ricordano l'*Ipocrito*, e forse siamo i primi che facciamo un parallelo che i due lavori dovevano naturalmente far scaturire.

I comici francesi ed italiani quantunque rivali, simpatizzavano tra loro, tanto che nel maggio del 1659 *Orazio*, *Graziano*, *Trivellino* e *Scaramuccia* recitarono coi due artisti francesi più in voga, Geoffrin-Jodelet e Duparc-Grôs-Renè, in uno spettacolo improvvisato per una festa data a Vincennes dal cardinale Mazzarino. E che allora anche i comici francesi improvvisassero, non deve far meraviglia, perchè la compagnia di Molière, costituitasi nel mezzogiorno della Francia, spesso visitato dai comici nostri, a loro esempio si esercitava sui *zibaldoni*, e in essi era lasciata larga messe all'improvvisamento: essa dunque recava a Parigi un certo numero di questi *zibaldoni*, coi quali aveva l'abitudine di finire gli spettacoli, ed uno di questi era il *Dottor innamorato*, che nella rappresentazione del 24 ottobre 1658 gli procacciò in modo particolare il favore del re e della corte.

La compagnia del Bianchi nel luglio del 1659 tornò in Italia per dare spettacoli a Milano, a Venezia ed a Roma, ove le commedie dell' arte e quelle regolari destavano fanatismo. Molière rimase padrone del campo e si prese i giorni ordinarii, cioè la domenica, il martedì ed il venerdì, che erano i più favorevoli per le rappresentazioni. Nel novembre dello stesso anno fece recitare le *Preziose ridicole*, e lo *Sganarello* nel 28 maggio 1660. Alla fine di questo anno, il teatro del palazzo Borbone fu demolito, e Molière per concessione speciale passò a quello del palazzo reale, ove nel febbraio 1661 fece rappresentare il *Don Garcia*, il 24 giugno la *Scuola dei mariti* ed il 4 novembre gl'*Importuni*. Era all'apogeo della sua gloria, quando nel 1662 i nostri comici ritornarono a Parigi, e pagando a Molière la somma di 1500 lire ottennero di recitare nei giorni straordinarî nello stesso teatro. Il re assegnò alla nuova compagnia un'annua pensione di 1500 lire, anche perchè era composta di quasi tutti gli artisti che avevano lasciata la Francia nel 1659. *Trivellino*, il *Pantalone* Turi, Lolli, il *Dottore*, *Aurelia* e *Scaramuccia*. *Orazio* (Romagnosi) morto in quell'intervallo era stato sostituito da *Valerio*, e la servetta *Beatrice* dalla Patrizia Adami, sotto il nome di *Diamantina*. Vi era stato aggiunto Andrea Zanotti, secondo amoroso *(Ottavio)*, Orsola Corteza, seconda amorosa *(Eulalia)* e Domenico Biancolelli *(Arlecchino)* ed una delle più celebri maschere della commedia dell'arte. Fino al 1671 sostituì le parti di *Trivellino*, quasi sempre ammalato, poi lo sostituì e lo fece presto dimenticare. Biancolelli lasciò un manoscritto delle scene sue che recitava nelle commedie a *zibaldoni*, manoscritto nel quale notava le frasi più salienti, i frizzi più piccanti. Da queste note si comprende che la pantomima, ovvero tutto quanto consisteva in movenze, smorfie, salti e giuochi di scena era allora assai sviluppata, e spesso a scapito delle altre parti delle commedie dell'arte. La mimica e la ginnastica avevano il sopravvento sull'attore, ed è facile

comprender ciò, se si riflette che alla presenza d'un pubblico che non era italiano, e che difficilmente poteva capire i dialetti, questa parte della rappresentazione doveva essere più intesa e più gustata.

Lo spirito del Biancolelli, per quanto si rileva dai suoi *zibaldoni*, non doveva esser sempre di buona lega: e che una certa libertà di frasi e di gesti regnasse sulla scena lo rileviamo anche dalle parole che Molière dice nella prefazione del suo *Tartuffo:* « Otto giorni dopo che era stata proibita la rappre-« sentazione della mia commedia, si recitava alla « presenza della Corte *Scaramuccia eremita*, del « Fiorelli: il re uscendo dalla sala si volse al prin-« cipe di Condè per dirgli: — Non so perchè si scan-« dalizzino tanto pel *Tartuffo* di Molière, mentre si « divertono a quella commedia indecente dello *Sca-« ramuccia*. Eppure la ragione è chiara, rispose il « principe, Fiorelli mette sulla scena il cielo e la « religione, affare di cui poco o nulla s' interes-« sano quei signori: Molière invece ritrae loro stessi, « ed è quello che quei signori non possono e non « vogliono soffrire. »

Sul principio del 1668, gli artisti italiani, vedendo che il concorso scarseggiava, pensarono a rinnovare ed a modificare il loro repertorio. Allora cominciò la gara delle imitazioni. Un *zibaldone* intitolato il *Basilico di Barganasso* contiene molte cose che si direbbero copiate dal *Tartuffo*. Ma Cotolendi nel suo *libro senza nome*, pubblicato nel 1695, senza far allusione all'*Ipocrito* dell'Aretino, sostiene che il *Barnagasso* è anteriore al *Tartuffo* e che Molière l'aveva imitato. Un altro sceneggio intitolato il *Ritratto*, diverso da quello dei *Gelosi*, ha molta rassomiglianza col *Cornuto immaginario*. Quale dei due avrà copiato l'altro? Un anno dopo la prima recita dell'*Ammalato immaginario*, Fiorelli fece rappresentare una commedia che aveva coll' altra molta analogia, e che si intitolava il *Trionfo della medicina*, e che al dire del Cotolendi apparteneva ai *zibaldoni* dell' antica

commedia italiana. Che ciò sia vero o falso ci riesce impossibile il poterlo determinare.

Dopo la morte di Molière gli artisti italiani e francesi lasciarono le scene del palazzo reale e si stabilirono in via Mazzarino, ove recitarono alternativamente sino al 1680. A quest' epoca gli italiani si divisero dai francesi, occuparono il teatro della via Malconsiglio, e recitarono tutti i giorni all'infuori del martedì e del venerdì. Però molti degli antichi comici erano scomparsi. Turi, di carattere brutale, aveva tentato di uccidere *Ottavio* ed era fuggito in Italia per dedicarsi al sacerdozio. *Trivellino* e *Spezzaferro* erano morti: il primo nel 1671, il secondo nel 1680. *Aurelia* nel 1673 aveva lasciato l'arte ed era ritornata al suo paese. Nuovi artisti erano stati scritturati dal Fiorelli per completare la compagnia. Giuseppe Giuratone, prima stipendiato, poi socio, nel 1673 ritentò la maschera del *Pierrot*, che ritornò in auge come perno della commedia dell'arte, e da quell'epoca una serie di nomi celebri perpetuò in Italia ed all'estero la sua popolarità... però, quantunque resuscitata dai nostri comici, e rappresentata con tanto ingegno dal Giuratone, rimase più francese che italiana.

Le due figlie del Biancolelli, Francesca e Caterina, giovani ed avvenenti, esordirono sulle scene francesi nel 1683, una come prima amorosa sotto il nome di *Isabella*, l' altra come servetta sotto il nome di *Colombina*. Queste due vispe, attrici educate e cresciute a Parigi, vi lasciarono tale ricordo che non si è così presto cancellato.

Nell'agosto del 1688 la compagnia perdette il celebre Domenico Biancolelli, morto a 49 anni per un attacco di petto causato da un sudore represso. Lasciò morendo, compianto da tutti, un capitale di 300 mila lire accumulato col suo talento.

La perdita del Biancolelli portò un gran colpo al teatro. Pure tornò a rialzarsi e potè, onorevolmente, tirare innanzi sino al 1691, epoca in cui *Scaramuccia*,

già ottuagenario, si ritirò dalle scene. Anche il Fiore lasciò morendo nel 1694 una sostanza valutata a centomila scudi, e questo prov ad evidenza che nei secoli XVII e XVIII i grandi artisti non morivano di fame e non erano obbligati ad emigrare nelle Americhe per crearsi una fortuna che l'Europa loro non poteva dare. *Scaramuccia*, ai di cui funerali accorse tutta l'aristocrazia dell'ingegno e del denaro, un esercito d'artisti di tutte le categorie, con pompa solenne fu sepolto nella chiesa di Sant'Eustachio.

Il 4 maggio 1697 il signor d'Argenson, luogotenente di polizia, accompagnato da un codazzo di uscieri e commissarii, munito di reale decreto si recò al teatro del palazzo Borgogna, e senza preventivo avviso, pose i suggelli non solo alle porte del teatro, ma anche a quelle dei camerini degli attori con intimazione d'arresto se avessero osato continuare i loro spettacoli. Sua Maestà il re Luigi XIV di punto in bianco non giudicava più a proposito d'avere al suo servizio la compagnia comica e la rimandava in Italia. Questo decreto draconiano aveva però la sua buona ragione. In una commedia intitolata la *Falsa pinzochera*, Angelo Costantini, il *Mezzettino* della compagnia, si era permesso delle allusioni satiriche sul conto della signora di Maintenon... e quel delitto di leso favoritismo produsse il fatale decreto dell'espulsione.

Però la commedia italiana, che era protetta dalla nobiltà parigina, tornò a sorgere nel 1716 sotto il reggente e ricominciò un periodo glorioso che ebbe parecchi anni di vita... Ma la commedia dell' arte, così in Francia come in Italia, sepolta coi grandi artisti Fiorelli e Biancolelli, volgeva verso il tramonto, e Carlo Goldoni nel 1740 colla sua fecondità febbrile tentò darle l'ultimo colpo, ma non vi riuscì completamente.

Prima di chiudere questo capitolo, che per l'onore del teatro e per la drammatica in special modo, crediamo il più interessante, ci si permetta dire per vanto del nostro paese, tanto più che distintissimi

scrittori francesi non lo contestano, che le immense creazioni che il teatro italiano aveva accumulato da quasi due secoli, e l'invenzione sopratutto della commedia dell'arte, facilitarono il compito a Molière ed aiutarono il suo genio, come le fiabe, i grandi spettacoli destituiti di senso comune, additarono a Goldoni la via che doveva seguire per giungere alla riforma del teatro italiano. Tutta dunque la nostra tradizione comica, che sventuratamente si restringe nei pochi *zibaldoni* rimastici, e che a primo aspetto doveva sembrare effimera, non fu nè inutile nè sprecata, e Molière e Goldoni servendosene al loro scopo, fecero splendere su esso gran parte di quella luce di cui la tradizione stessa era illuminata. Dietro a questi due colossi si scorgono i propagatori di questa tradizione... i nomi di molti ed anche celebri furono presto dimenticati... Ma a noi che amiamo l'arte per l'arte non pare nè equo nè imparziale, sia parlando del grande nostro riformatore, sia parlando di Molière, accordare tutta la gloria a quelli che raccolsero la messe e non avere nè una parola di lode nè un gran ricordo per quelli che più lavoratori indefessi dissodarono e seminarono il campo.

CAPITOLO XXVII.

—

Il teatro comico-drammatico in Italia nel secolo XVIII. Goldoni e Carlo Gozzi.

Pietro Metastasio, come abbiamo accennato nel capitolo XXII, colla fecondità del suo genio aveva nel secolo scorso dato un grande impulso alla poesia drammatica... Nel 1707 nasceva a Venezia un genio che doveva quasi completamente riformare l'arte comica purgandola da molti vizii istrionici che ancora esistevano, e che in parecchie circostanze e specialmente in Italia l'aveva avvilita e depressa. Questo grande riformatore si chiamava Carlo Goldoni.... il Terenzio italiano. Nato da civile ed agiata famiglia, passò i primi anni della fanciullezza nella casa del nonno, che prodigo all'eccesso dissipava allegramente la sua sostanza in trattenimenti musicali, banchetti e festini, e per divertire il nipotino, che amava teneramente, aveva fatto erigere un piccolo teatro di marionette, che il piccolo Carlo faceva muovere e parlare.

Morto l'avo, la scena cambiò subito d'aspetto. I molti creditori si presero quel poco che era rimasto ed il babbo di Goldoni, che fortunatamente era stato laureato in medicina a Roma, dovette acconciarsi in Perugia, esercitare la professione e far educare il fanciullo dai padri gesuiti che tenevano un collegio

in quella città. Compiuto lo studio della rettorica fu mandato a Rimini per studiare la filosofia nel convento dei domenicani... ma avendo stretto conoscenza coi comici che recitavano in quel teatro s'imbarcò con essi sopra un trabaccolo e andò a Chioggia, ove da qualche tempo era andata ad abitare sua madre. Il padre lo raggiunse, gli perdonò la scappata ma lo indusse a studiare le pandette di Giustiniano.... Rimasto vacante un posto nel collegio del papa (ora Ghislieri) a Pavia, fu dato a Goldoni, che si fece far la chierica per esservi ammesso. Più studioso di Plauto, di Terenzio, di Menandro e d'Aristofane che dell'avvocatura, dopo molte vicende fu scacciato dal collegio e dalla città, e non volendo più tornare dai parenti decise d'andarsene a Roma. Ma il padre, informato, lo ricondusse per forza a Chioggia, gli diede una buona lavata di capo e finì per perdonargli.

Avendo ripresi gli studii legali, ottenne la laurea in Padova, e nel 1732 fu ricevuto nel corpo forense in quella città. Ma Goldoni non era nato per esercitare quella professione, e per occupare il tempo preferiva scrivere almanacchi, che per la bizzarra mescolanza di serio e di faceto, di prosa e di poesia erano comperati ed avidamente letti. In quel tempo scrisse anche l'*Amalasunta*, dramma per musica, che in un momento d'ira gettò alle fiamme perchè non trovò un maestro che volesse musicarla. Creato più tardi gentiluomo di camera del residente veneto a Milano, andò con esso a Cremona come segretario, ove nelle ore d'ozio compose la tragedia *Belisario*, che fu rappresentata a Verona dalla compagnia Imer. L'ottimo successo della tragedia gli fruttò il posto di poeta di quella compagnia.

Allora scrisse la *Rosmunda*, la *Birba* intermezzo e diede forma più adatta e più logica al *Convitato di Pietra*, dramma spettacoloso che, come già abbiamo detto, faceva la fortuna delle compagnie comiche per la maschera dell'*Arlecchino* che vi era innestata. Fece quindi rappresentare il *Rinaldo signor*

di Montalbano ed *Enrico re di Sicilia*. Avendo terminato un'opera seria intitolata *Gustavo Wasa*, la portò a leggere ad Apostolo Zeno, che sorridendo gli disse: « Buona!... per la fiera dell' Ascensione è buona. »

Nominato console di Genova a Venezia, non interruppe per questo le sue occupazioni teatrali e scrisse pel celebre Sacchi molte produzioni, e prima fra tutte l'*Uomo di mondo*, che ottenne un esito felicissimo. La carica di console che aveva accettato per accontentare sua moglie, gli fruttava gloria senza denaro: per cui annoiato si dimise dall'onorifico impiego e intraprese un viaggio nella Toscana, ove in Firenze strinse amicizia colle più distinte notabilità letterarie del suo tempo, e per aver improvvisato un sonetto all'Accademia degli *Araldi* di Pisa fu da quel consesso nominato avvocato civile e criminale. Con quella carica la sua fortuna era assicurata, ma disgustatosi per un' ingiustizia che gli avevano fatta, ed istigato dal celebre *Pantalone* Darbes, lasciò improvvisamente Pisa, si unì al capocomico Medebac quale poeta della compagnia e ritornò alla sua Venezia. dove aveva gettato le basi della riforma del teatro italiano.

Ci duole che i ristretti confini nei quali si aggirano i nostri studii non ci permettano di seguire Goldoni a Venezia nei 14 anni che vi dimorò, cioè dal 1747 al 1761. Questa dimora per breve tempo interrotta da alcuni viaggi a Milano, a Torino, a Bologna, a Parma, dove il duca gli diede il diploma di poeta della sua Corte e gli assegnò una pensione, ed a Roma, dove il pontefice Clemente XII si trattenne con lui per quasi lo spazio d'un' ora, ci basterà il dire che nei 14 anni Goldoni compose la maggior parte delle sue commedie, sedici delle quali in un anno.

Per giungere a dar vita al suo ideale, corteggiò da principio la commedia a soggetto e le maschere, ma a poco a poco abituò il pubblico a preferire la commedia scritta e proscrisse le maschere dal teatro: in questo modo condannò all'ostracismo certi *zibal-*

doni come le *putte da castello*, nei quali campeggiavano le più scurrili buffonerie, le assurdità, le stravaganze, le indecenti situazioni ed i licenziosi equivoci: e in questo modo si acquistò quella fama che non può nè dal tempo nè dall' ignoranza venir manomessa o distrutta. Per la stessa ragione non parliamo del pessimo diportarsi di taluni comici verso il gran maestro, della frequente ingratitudine del pubblico, delle malattie sofferte per le incessanti occupazioni, delle minaccie e delle persecuzioni di cui fu fatto segno da parte degli invidiosi e dei maligni. Abbiamo la convinzione che tutti i nostri lettori conoscano le sue *Memorie*, scritte negli ultimi anni della sua vita con semplicità, con candore e sempre con rara modestia quando parla di teatro. Ma se qualcheduno non le avesse lette, vi ricorra e in tal modo conoscerà a fondo tutte le particolarità che noi tacciamo, e vedrà ad un tempo ciò che pensava Goldoni dell'arte comica e dei perfezionamenti di cui alla sua epoca era suscettiva.

Goldoni ebbe rivali e nemici quanti odiavano la riforma ed il progresso dell' arte teatrale: primo fra questi era Carlo Gozzi fratello di Gaspare, nato a Venezia nel 1729. Dotato di molto ingegno e di fervida immaginazione, a 16 anni aveva già composto quattro lunghi poemi, cioè il *Berlinghieri*, *Don Chisciotte*, la *Filosofia morale* e *Gonnella*, oltre ad una versione del *Farsamone* di Merivaux, il valente autore delle *False confidenze*, una delle migliori commedie del teatro francese del secolo scorso. Nel 1761, per combattere le idee di Goldoni, fece recitare il suo primo componimento drammatico, intitolato le *Tre melarance*, dalla comica compagnia di Antonio Sacchi, il cui teatro era quasi sempre deserto per quello di Medebac e di Goldoni.

Questo spettacolo, nella quale l'*Arlecchino* aveva la parte principale, fece fanatismo, ed il Gozzi inorgoglito dal successo scrisse altre produzioni dello stesso genere tolte dalle fiabe veneziane: e queste produ-

zioni, come il *Corvo*, il *Re cervo*, *Turandot*, i *Pitocchi fortunati*, la *Donna serpente*, *Zobeide* ed il *Mostro turchino*, avendo pei veneziani la nuova attrattiva del meraviglioso, attiravano gran folla a quel teatro, lieta di rivedere le maschere che il Goldoni smanioso di riforme aveva bandito dalle sue scene. Da ciò i dispiaceri del povero Goldoni, che non sapeva darsi pace dell'ingratitudine del popolo veneziano.... ma il tempo rese giustizia al riformatore, perchè moltissime delle sue commedie vivono ancora e d'una vita rigogliosa ed abbondante, mentre quelle del Gozzi, quantunque la Germania le avesse accettate e Schiller avesse tradotta la *Turandot*, in breve tempo furono completamente dimenticate.

Le altre fiabe del Gozzi sono *Augellin bel verde* (in questi ultimi tempi resuscitata dal Dottor Scalvini con mediocre successo), il *Re dei genii*, la *Donna vendicativa*, la *Caduta di donna Elvira*, il *Pubblico segreto*, la *Donna innamorata davvero*, la *Principessa filosofo*, il *Moro di corpo bianco*, i *Due fratelli nemici*, le *Droghe d'amore*, e poche altre di cui più non ricordiamo i nomi.

Questa tacita protesta del pubblico veneziano contro le sue idee, le guerricciuole de' suoi nemici, le amare disillusioni, e fors'anche un po' d'onesta ambizione, decisero Goldoni ad accettare la proposta d'andare a Parigi e scrivere pei comici di quel teatro italiano. La fama l'aveva preceduto, perchè cento e venti produzioni erano uscite dalla sua fecondissima penna e Voltaire l'aveva salutato col titolo di figlio e incomparabile pittore della natura. Giunto in Francia, che la commedia dell'arte faceva di tanto in tanto capolino dalle scene di quel teatro, volle bandirla, ma non vi riuscì completamente, anzi nei primi due anni per non disgustare artisti e pubblico dovette imbastire 24 *zibaldoni*, che dialoghizzò più tardi. Disgustato da quella smania, decise tornarsene a Venezia col cavalier Tiepolo ambasciatore della repubblica, ma questi improvvisamente morì e Goldoni fu nominato

maestro di lingua italiana delle principesse figlie di Luigi XV. Alla morte del Delfino e della sua sposa, le principesse reali cessarono di prendere lezioni d'italiano, ma Goldoni ottenne l'annua pensione di quattro mila lire.

Però il teatro era sempre l'occupazione favorita di Goldoni, ed al teatro accordava tutte le ore di cui poteva disporre. A Parigi scrisse moltissime commedie che mandava alle compagnie in Italia ed a quelle di Londra, Vienna e Portogallo. Parecchie ne diede al teatro italiano. Ma il suo più gran trionfo doveva essere il *Burbero benefico*, commedia scritta in francese e tratta in gran parte dalla *Casa nova*, ma adattata, con molto acume, ai costumi ed al genio francese. Questo splendido tentativo produsse una grande sensazione nel pubblico parigino, e la produzione, oltre applausi ed ovazioni, fruttò al vecchio poeta 150 luigi da parte del re, un ricco compenso dal direttore della compagnia ed una cospicua somma dall'editore che pubblicò la sua commedia. L'*Avaro fastoso*, che scrisse dopo, ebbe un esito più modesto.

L'ultimo lavoro di Goldoni fu la compilazione delle sue memorie, e quando si pubblicarono Goldoni era ottuagenario. Ei visse ancora un lustro, e la sua vita sarebbe trascorsa tranquilla e felice se non l'avesse amareggiata la rivoluzione. Abolita la lista civile, non ebbe più la pensione. Il povero vecchio si trovò privo d'ogni risorsa. Ammalato gravemente, per intercessione di Chenier, il 7 gennaio 1793 la convenzione decretava che gli fosse continuata la pensione e pagati gli arretrati. Il sussidio giungeva troppo tardi. Goldoni il giorno dopo moriva.

Goldoni scrisse più di 200 opere drammatiche, e fra queste il maggior numero è composto di commedie. Dopo Lopez de Vega e Calderon della Barca nessun scrittore comico è stato più fecondo di lui. La verità dei caratteri è uno dei suoi pregi più salienti e si trova espressa con tratti arguti e naturali, che fanno comprendere più che la parola non dice

e disvelano le passioni, i difetti o le ridicolezze che il sommo poeta vuol ritrovare. E questi pregi sparsi a profusione si trovano nell'*Adulatore*, nel *Bugiardo*, nel *Giuocatore*, nell'*Avaro geloso*, nella *Donna volubile*, nella *Vedova scaltra* ed in moltissime altre.

Sempre per motivo della brevità che ci siamo imposti, non possiamo indicare le qualità più spiccate delle commedie goldoniane e ci duole in special modo di non trattenerci un po' a lungo su quelle scritte in dialetto veneziano, che sono ricche di tante doti per la naturalezza con cui sono tracciati i costumi popolani. Ci limiteremo a citare fra le tante quelle che continuano a destare la generale gaiezza e che ai nostri giorni vedemmo sempre riprodursi prima dalla brava compagnia veneta di Angelo Morolin, poi da quella dei distinti attori Zago e Privato: e queste sono i *Rusteghi*, il *Campiello*, l'*ultima sera di Carnevale*, l'*Avvocato veneziano*, le *Baruffe chiozzotte*, la *Bona mare* e *Sior Todero brontolon*. Con ciò non intendiamo ammettere che tutte le commedie di Goldoni in lingua o in dialetto, in prosa o in versi martelliani, abbiano lo stesso merito. Vi sono in parecchie notevoli difetti.... e nullameno nessuno fra i migliori poeti comici, e tra i primi mettiamo Lopez de Vega e Molière, va esente dai difetti che con maggior accanimento si rimproverano a Goldoni. E se si riflette al numero delle loro commedie, di quanto in proporzione non è maggior il numero delle migliori ed ancora accettate con entusiasmo dal pubblico di cui il nostro gran poeta ha dotato il teatro italiano!!

CAPITOLO XXVIII

—

Gli scrittori francesi ed italiani del secolo XVIII.

Sotto la rubrica scrittori non intendiamo passare in rassegna tutti quelli che in Italia ed in Francia si dedicarono nel secolo scorso alla letteratura drammatica. Se di tutto quanto concerne il teatro noi dovessimo parlare ed indicare tutte le fasi che subì nel corso di tanti secoli, se analizzare pretendessimo quanto concerne l'arte comica, la musicale, la plastica e la mimica, ci vorrebbero dei volumi ed ingegno ben diverso dal nostro per non smarrirsi nel vasto ginepraio. Per sommi capi ed a sbalzi, con un po' di pazienza vedremo, se la lena non viene a mancarci, di giungere allo scopo che ci siamo prefissi.

Abbiamo già osservato nell' antecedente capitolo, che mentre Goldoni lavorava a tutt'uomo per arrivare alla riforma del teatro italiano, sistematici oppositori dotati di grande ingegno, ma ligi a quel vieto proverbio del *così faceva mio padre*, non solo cercavano, anche con arti subdole, d'arrestarne il progresso, ma vagheggiavano la speranza di potere colle opere loro ricacciarlo qualche secolo indietro. Antesignano dell' oscurantismo, lo abbiamo detto, era Carlo Gozzi, invido della gloria di Goldoni, ed era riuscito colle fiabe delle quali erano perno le antiche maschere, che già andavano scomparendo dalla scena, a staccare una gran parte di pubblico già avvezzato al

buon gusto della commedia goldoniana, e coi meccanismi, i voli, le trasformazioni, cogli effetti dell'ottica insomma, a rimetterlo nella via oscura e tortuosa che aveva abbandonato.

Era una lotta che ferveva sorda e non meno terribile fra le idee nuove e le antiche, la naturalezza ed il convenzionalismo, o, per meglio dire, fra il progresso dell'arte e l'oscurantismo, lotta che vedemmo rinnovarsi in Francia nel primo quarto del nostro secolo, ma su più vasta scala, tra il classicismo ed il romanticismo, quando sommi scrittori si schierarono in due campi opposti, lasciando al buon senso del pubblico giudicare da qual parte stasse il torto o la ragione, quale dei due metalli egualmente lucidi fosse l'oro e quale l'orpello.

Carlo Gozzi ebbe nella lotta due possenti alleati, il Chiari ed il Ringhieri. Il primo colle sue commedie infarcite di convenzionalismo e giuocate dalle maschere ebbe il suo periodo di popolarità e fece più volte salire la senape al naso a Goldoni, che per poco in molte occasioni avrebbe volentieri rinunciato alla riforma del nostro teatro. L'abate Chiari, fecondissimo poeta comico e romanziere, era nato in Brescia nei primi anni del secolo scorso. Appena compiuti gli studii nel collegio dei gesuiti prese gli Ordini Minori e visse come prete secolare estraneo ad ogni occupazione che non fosse di letteratura. Professore a Modena nel 1737, fu nominato poeta di quella Corte Ducale. Dopo aver visitato l'Italia si fermò a Modena, ove nel corso di 12 anni diede al teatro più di 60 commedie e fu rivale al Goldoni col quale divise i favori del pubblico, quantunque grande fosse la distanza che li divideva. Basterebbe leggere la *Frusta letteraria* del Baretti per convincersi di questa verità.

Il Chiari aveva molto ingegno, nessuno oserà negarlo, la sua immaginazione era fervida, conosceva a fondo i misteri del teatro e sapeva in parecchie circostanze far scaturire gli effetti, però lo stile è snervato, manca d'energia comica, è privo di finitezza

e di vivacità di dialogo. Scrisse anche quattro tragedie, il cui esito fu così meschino nelle recite che egli stesso decise ritirarle dal teatro.

Il secondo alleato del Gozzi, e che pure ebbe un periodo di popolarità, fu Ringhieri, monaco ulivetano nato ad Imola nel 1721 e morto nel 1787. Ammiratore delle opere di Apostolo Zeno e di Metastasio, giovine ancora scrisse drammi per musica e tragedie dalle quali trapelava tutto il convenzionalismo della vecchia scuola. La prima delle sue opere fu *Sara in Egitto* alla quale tennero dietro *Archidamia*, *Ifigenia*, *Saulle*, *Ciro re di Persia*, *Nabucco umiliato*, *Nabucco convertito*, *Manasse*, *Giuditta*, il *Diluvio universale*, il *Vitello d'oro*, *Berenice*, e poche altre che tralasciamo di nominare. Il dotto Paravia scrivendo del Ringhieri dice: « Ne' suoi drammi i caratteri o sono falsi o « esagerati: i sentimenti o troppo raffinati o triviali: « le situazioni o episodiche e pesanti od inverosimili: « lo stile o troppo gonfio o dimesso: il dialogo ora « freddo, ora inconcludente. » Ma il Signorelli, meno acerbo nota che « l'azione è sempre vivace e lo spet- « tacolo di certi colpi, fors' anche troppo teatrali, « hanno sostenuto le tragedie le quali per un « dato tempo hanno fatto la fortuna di parecchie « compagnie d' istrioni. » Il fatto più evidente si è, che come le fiabe del Gozzi, così le commedie del Chiari ed i drammi tragici del Ringhieri furono completamente bandite dal teatro italiano.

Ma se il nostro grande commediografo aveva degli accerrimi nemici, coalizzati coi capocomici dei teatri veneziani, poteva far calcolo sopra molti ammiratori che avevano compreso la sua splendida idea, e non solo non ne invidiavano la gloria, ma camminavano sulle sue tracce, cercando dovunque con tutti i mezzi il perfezionamento dell'arte scenica, e primo fra tutti fu Francesco Capacelli Albergati nato in Bologna nel 1728. Datosi per tempo ai buoni studii, tutto si consacrò al teatro a cui lo destinava il suo genio e lasciò nome imperituro nella difficile palestra.

Le sue commedie sono pregevoli per giudiziosa e regolare condotta, buona morale, decenza ed urbanità, caratteri egregiamente delineati e piacevoli, situazioni sceniche di grande interesse, stile e lingua più pura di quella di Goldoni: ma però lasciano alquanto a desiderare dal lato della verità e della omogeneità dei caratteri: si vorrebbe maggior rapidità nel dialogo e quella *vis comica* che è la caratteristica delle commedie e che procede più dall' ingegno che dall'arte.

L'Albergati, amiamo ripeterlo, fu entusiasta, ammiratore e sincero amico del Goldoni e pare, giusta il parere degli scrittori contemporanei, che a' suoi tempi il costante ed uniforme voto del pubblico gli avesse assegnato il secondo posto nel nostro teatro comico. Ed a giusta ragione, perchè la prima parte del *Saggio amico* ed il *Ciarlatore maldicente* non temono il confronto di qualunque bella commedia e non mai la natura fu ritratta con maggior verità. Esse resteranno al teatro sinchè al teatro comico resterà il gusto della buona e vera commedia.

Voltaire che ammirava le opere dell' Albergati ed era con lui in continua corrispondenza, gli dedicò una delle sue migliori commedie. E giacchè ci corse alla penna il nome del gran tragico francese, i lettori ci permettino di oltrepassare le alpi e di constatare, a complemento delle idee espresse in altri capitoli, che nel secolo XVIII la Francia per quanto si riferisse al teatro non mancò di gloria per le stupende opere di Crebillon, di Voltaire e di altri pochi. Ma questi due poeti che a buon dritto si acquistarono l'aureola dell'immortalità, non ebbero però nel complesso delle loro opere nè l'originalità, nè il sublime, nè la grazia di Corneille, di Racine e di Molière. Però sono degni di nota: il primo per il terribile sparso nelle sue tragedie, il secondo per un insieme di robustezza e di grazia che seppe acquistarsi, studiando e modellandosi su' suoi predecessori. Crebillon delineó con forza i caratteri delle sue tragedie: Voltaire riuscì

spesso a dare varietà ed una certa storica verità: le sue tragedie sono sparse di sensi d'umanità: havvi in esse l'intento di migliorar l'uomo con quello spirito di filosofia che regnava nel secolo passato. Voltaire tentò anche la commedia, ma ottenne mediocri risultati. La commedia dopo Molière aveva avuto gran numero di cultori, ma tranne pochissimi, e fra questi Marivaux l'autore delle *False confidenze* e del *marivaudage*, in Francia gli altri tutti non uscirono dalla cerchia della mediocrità. Invece di dipingere l'uomo si dedicarono ai giuochi di parole, agli equivoci, a contrapposti di caratteri, alle arrischiate situazioni sceniche ed alla bizzarria di preparati accidenti.

Però verso il declinare del secolo, nel tempo in cui la Francia o per meglio dire l'Europa presentiva uno sconvolgimento politico, il teatro prese un nuovo aspetto per l'apparizione di due grandi ingegni, uno dei quali compose e diede vita alla commedia politica e l'altro al dramma: questi due poeti si chiamavano Pietro Augusto Caron di Beaumarchais e l'altro Luigi Napoleone Lemercier. Entrambi erano nati a Parigi: il primo nel 1732, il secondo assai più tardi, nel 1771. Beaumarchais era figlio d'un orologiaio e da principio imparò l'arte paterna nella quale riuscì valente. Appassionato per la musica suonava con molta grazia l' arpa e la chitarra. Ma fra tutti questi pregi che l' avevano già reso popolare, ove emerse di più si fu nella letteratura drammatica, in cui a' suoi tempi ebbe senza contrasti il primato. Le due brillanti commedie il *Barbiere di Siviglia* ed il *Matrimonio di Figaro* gli crearono una riputazione mondiale. Il carattere di *Figaro* fu una splendida trovata ed i principali caratteri delle due commedie sono tratteggiati con molta verità. Il successo del *Matrimonio di Figaro* fu così costante che gli fruttò la bagattella di 80,000 lire, somma enorme per un'epoca in cui le opere teatrali non erano ricompensate come al presente. Scrisse anche la *Madre colpevole*, che può considerarsi come il seguito delle altre due, ma

è ad esse inferiore per azione ed interesse comico e pecca d'immoralità. Dopo questa fece rappresentare l'*Eugenia* ed i *Due amici*. Il soggetto della prima gli fu suggerita da un'avventura nella quale ebbe parte una sua sorella, avventura di cui parla anche nelle sue memorie. Goethe ha trattato lo stesso soggetto nel suo dramma *Clavigo*.

A tanti pregi indiscutibili Beaumarchais univa parecchi difetti. Era ambizioso, orgoglioso all'eccesso, vago dei grossi e subiti guadagni, ardito nelle intraprese commerciali nelle quali guadagnò e perdette ingenti somme. Allo scoppio della rivoluzione francese sposò la causa del popolo, ma caduto in sospetto ai membri del Comitato di salute pubblica pe' suoi maneggi, dovette fuggirsene in Inghilterra per scampare dalla ghigliottina. Morto Robespierre ritornò in Francia, ma la sua stella era tramontata e morì nel 1799.

Lemercier, la cui indole era assai diversa, era figlio d'un gentiluomo della celebre principessa di Lamballe sua matrina. A 16 anni scrisse la tragedia *Meleagro* che coll'appoggio della sua protettrice fu rappresentata ed applaudita. Nel 1795, dopo il 9 Termidoro, fece recitare il *Levita d'Efraim* ed il *Tartuffo rivoluzionario*, commedia in 5 atti e in versi nella quale erano vivacemente stimmatizzate quelle popolari violenze. Studiando Eschilo, Seneca ed Alfieri, ideò la tragedia *Agamennone*, che rimase sempre il capolavoro di questo fecondo poeta.

In quel tempo le gesta di Bonaparte in Egitto volavano sulle ali della fama e riempievano il mondo: Lemercier nella tragedia d' *Osi* fu uno dei primi a celebrarle con splendide allusioni. Bonaparte era già stretto d'amicizia coll'autore. Il guerriero ed il poeta tentavano una via novella, l'uno colla spada, l'altro colla penna. Beaumarchais che riposava su' suoi allori, presentava lo scrittore nelle famiglie più distinte per rendere, come diceva, quest'ultimo servigio alla morale e si vantava suo protettore. Ma il dramma *Pinto*, se Beaumarchais non fosse morto, avrebbe

raffreddato lo zelo di questo per il brillante successo, come inasprì Bonaparte per l'argomento. Era la satira più mordace d'un'usurpazione.

Lemercier era entusiasta del Bonaparte per amore di moderata libertà e censurò più tardi per odio al dispotismo. Compose anche diversi poemi: le *Quattro metamorfosi* scritte con buono stile ma con gran licenza di concetti e di frasi: *Omero Alessandro* e le *Epoche francesi.* Leggendo questi lavori si scorge che la rivoluzione politica s'incarnava nella mente del poeta, che il tumulto delle sue idee si associava a quello degli avvenimenti. Infatti ogni regola era infranta, sì nei pensieri che nella forma, e volle questo disordine anche sulla scena nella tragedia d'*Isula ed Oroveso* e nei *Viaggi di Scamantade*, commedia in prosa che avveniva nelle quattro parti del mondo. Il pubblico lo fischiava clamorosamente all'Odeone: e nella recita del *Cristoforo Colombo* fra i partigiani e gli oppositori vi furono risse e scorse il sangue nella platea: però il successo entusiastico del *Plauto* e la *Commedia latina* compensava ad esuberanza Lemercier, ricco sempre di vena, di *vis comica* e di originalità.

Dopo la caduta dell'impero, già membro dell'Accademia francese, diede alle scene moltissimi lavori: *Carlomagno, Fredegonda e Brunichilde, Luigi IX in Egitto, Clodoveo, Riccardo III,* in cui si rese grande il celebre Talma, e parecchie altre. Nel 1819 colla sua *Parispogrifiade* o *Spettacolo infernale del secolo XV* presentò in un gran disordine storia, filosofia, satira ed ogni sorta d'idee basse ed elevate, comiche e drammatiche. Morì il 6 giugno 1840.

Riassumendo quanto in brevi parole abbiamo detto di questi due poeti antesignani della commedia e del dramma moderno, ripeteremo, per dar maggior chiarezza alle nostre idee, che Beaumarchais compose la commedia politica che non è nè quella d'Aristofane nè quella di Molière. Il suo principale obbiettivo era quello di sferzare i vizii della società ed in special modo dei nobili, ma più con motti piccanti e spiritosi

che colla pittura sincera dei caratteri: tanto che dai personaggi tutti, per il loro impasto e l'arguzia del linguaggio, traspariva sempre lo stesso scrittore. Le recite delle sue commedie armonizzavano coll'animo degli spettatori, impazienti d'un novello ordine di cose. Lo stesso accadeva del dramma di Lemercier, nel quale veniva simboleggiata quell'azione sociale che andava bollendo e si preparava allo scoppio per distruggere il passato. Tale componimento fu detto dramma perchè l'azione era la sua qualità principale, mentre nella tragedia signoreggiava la dipintura delle passioni e nella commedia quella dei caratteri. La nuova rivoluzione teatrale in Francia per quanto riguarda la drammatica fu preparata dalla tragedia *cittadinesca* e dalla commedia *sentimentale* o piagnolosa, genere nel quale primeggiarono molti nostri scrittori, tra i quali Federici e Vincenzo Monti.

Vedremo nel venturo capitolo quali progressi abbiano fatto nel secolo XVIII il teatro drammatico e tragico dell'Inghilterra e della Germania.

CAPITOLO XXIX

—

Il teatro tragico drammatico inglese e tedesco del secolo XVIII alla metà dal secolo XIX.

Colla morte di Skeaspeare, la più fulgida stella drammatica dell'Inghilterra, il teatro rimase quasi stazionario. La musica e le danze presero il sopravvento. Pareva che quel genio avesse segnato un confine oltre il quale a tutta la schiera dei poetastri non era permesso penetrare. E nullameno dalla sparizione di Skeaspeare fino quasi alla fine del decorso secolo si eran tentati tutti i generi, le produzioni originali e le imitazioni, ma tutti con mediocre risultato. Il poeta Addison, che era tra i migliori, scrisse una tragedia *Il Catone,* ricca di moltissimi pregi, ma più adatta alla lettura che alla rappresentazione, ottenne un modestissimo successo. Anche sir Thompson, letterato in voga, compose e fece rappresentare parecchie tragedie, ma lo stile era troppo gonfio e ricercato. Congréve scrisse delle commedie; alcune piacquero, ma in nessuna di esse si trova quel fare spigliato, quello stile facile e l'inseparabile bisogno di effetti e di contrasti che sono la caratteristica delle produzioni di questo genere.

Anche il teatro spagnuolo era in decadenza. Il poeta Moratin, colle sue commedie, tentava di tanto in tanto sostituirvi una vita fittizia e galvanica.... poco

originale, si era fatto servile imitatore di Molière, e le sue produzioni erano appena tollerate. Il Portogallo poco o nulla coltivava la letteratura drammatica e lasciava che le compagnie italiane, colle loro maschere e le commedie dell'arte, pensassero a deliziarlo.

La nazione invece che, tarda nel suo sviluppo, spiegò un lusso straordinario nella letteratura drammatica sul finire del secolo scorso, e nella prima metà del presente, fu la Germania. Lessing e Schegel, celebri critici, furono anche valenti scrittori di tragedie e drammi, ed aprirono un glorioso arringo alla drammatica alemanna. Lessing, verso il 1755 aveva composto la tragedia *Miss Sara Sampson* e fu la prima opera nella quale si svelasse il potente ingegno drammatico del giovane poeta... Ma fu per essa che, quasi senza volerlo, divenne il padre del dramma sentimentale e piagnuloso, che più tardi cominciò ad attecchire in Francia ed in Italia.

La tragedia *Filote*, sebbene fredda e monotona, è interessante per lo sviluppo d'un carattere alla foggia antica. La *Minna di Barahelm*, scritta sul finire della famosa guerra dei sette anni, reca l'impronta di quell'epoca, eminentemente militare: in essa è posta in rilievo l'armata vittoriosa del re di Prussia, e lo spettatore è tratto a compiangere la sorte dei poveri ufficiali, ridotti alla strettezza delle condizioni della pace. Questo lavoro, scritto con spirito altamente patriottico, destò tale fanatismo, che tutti i poeti tedeschi di secondo e terz'ordine, inondarono tutti i teatri di drammi militari. L'*Emilia Gallotti*, scritta nel 1772, è una tragedia ispirata dal soggetto della *Virginia* e frutto di un gusto più puro. In essa si trova una grande verità di caratteri, congiunta a veemenza di affetti. L'ultima opera di Lessing fu *Nathan il savio*, componimento suggerito dalle discussioni teologiche in cui si era impegnato: in esso cristianesimo, giudaismo e maomettismo si trovano a fronte l'uno dell'altro, rappresentati dal *Templario*, da *Nathan* e da

Saladino, che si stendono la mano in segno di fratellanza; da tal connubio si capisce come Lessing poco o nulla si curava del dogma, per non badare che alla morale. Tuttavia il disegno artistico di questo dramma è mirabile: gli avvenimenti, in apparenza fortuiti, vanno alla fine a coincidere felicemente: peccato che la verseggiatura sia fiacca e difetti di colorito.

Lessing, più possente critico che poeta drammatico, flagellò e distrusse la scuola di Gottsche e di Weise e fu degno precursore di Goethe e Schiller: combattè la cattiva maniera del teatro francese e ricondusse l'arte dell'imitazione convenzionale alla natura, alla quale attenendosi Skeaspeare, aveva già dati esempi sì luminosi. La *drammaturgia d'Amburgo* è scritta con ingegno e calore, ma spesso vi s'incontrano paradossi che ricordano Diderot, del quale Lessing aveva tradotte alcune opere. Di tutti gli scritti di Lessing solo l'*Emilia Gallotti* si accosta alla perfezione, ma è in prosa e manca di quell'ideale che tanto si ammira in Goethe e Schiller.

Schlegel, che appartiene più al nostro secolo che al passato, perchè morì nel 1845, esordì nella letteratura drammatica con una accurata versione delle tragedie di Skeaspeare, la quale, quantunque incompiuta, riuscì a far gustare alla Germania le sublimi opere del tragico inglese. Nel 1803 pubblicò un dramma, imitato dagli antichi, *Ion*, che fu cagione di furibonde polemiche, alle quali prese parte lo stesso Schiller. Alla stessa epoca diede alle stampe il teatro Spagnuolo, contenente la versione di cinque drammi di Calderon, versione notevole per le ardue difficoltà superate nel render fedelmente il testo, conservando il ritmo. La più bell'opera di Schlegel è senza dubbio il suo *Corso di letteratura drammatica*, che fu tradotto in tutte le lingue, ed in italiano da Gherardini. Schlegel dunque va considerato più come arguto critico e valente traduttore che come poeta originale.

Quello che realmente fu sommo ed a buon diritto vien proclamato il più grande poeta della Germania,

è, senza contrasto, Giovanni Volfango Goethe, nato a Francoforte sul Meno nel 1749 e morto a Veimar nel 1832. La prima grand'opera che scrisse, giovanissimo ancora, fu il *Goetz di Berlichingen,* dramma storico in cinque atti, nel quale dipinse a smaglianti colori, tra l'anarchia morale e politica del medio evo in Germania, un uomo, un eroe, Goetz, che osa farsi innanzi in difesa dell'onore e della giustizia. Questo dramma fu una rivelazione. L'arditezza delle idee, la profondità dei sentimenti, il vigore naturale dello stile preconizzano un poeta di primo ordine, ed il successo fu immenso. Il teatro tedesco presentito da Lessing era creato: una nuova letteratura, il romanticismo, era nato, ed il movimento impresso allo spirito umano, da un poeta di 24 anni, dura ancora. L'anno dopo Goethe pubblicava i *Dolori del giovine Werther*, del quale innumerevoli furono i commentari, le imitazioni e persino le parodie: la *Novella Eloisa* di Rousseau e la *Clarissa Harlowe* di Richardson, che tanta meraviglia avevano destato al loro comparire, furono, pel *Werther*, dimenticate: il teatro, tanto in Germania, che in Francia e in Italia lo trasportò sulla scena ed il fascino che esercitò fu tale, che la signora di Stäel, con una frase, evidentemente esagerata, affermò che aveva uccise più persone il *Werther*, spingendole al suicidio, che non le guerre napoleoniche.

Due drammi composti pochi mesi dopo il *Werther*, cioè *Clavigo* e *Stella*, appartengono allo stesso genere. È già noto ai nostri lettori, che il primo fu desunto da un episodio delle memorie di Beaumarchais: avvi qualche cosa dell'ispirazione di *Werther* nel carattere di *Clavigo*, spirito malato, inquiete, generoso nel tempo stesso e codardo. Goethe aveva dipinto sè stesso in *Werther*, per sprigionare l'anima sua dalla tentazione del suicidio e si dipinse severamente nel *Clavigo* per espiare un fallo giovanile. Egli aveva amato a Strasburgo Federica, la figlia d'un ministro protestante, promettendole di sposarla: poi l'abban-

donò come lo spagnuolo Clavigo aveva abbandonato, a Madrid, la sorella di Beumarchais. Straziato dalla rimembranza, egli diè sfogo a' suoi cocenti rimorsi, con una generale confessione, poeticamente idealizzata.

Anche il dramma *Stella* ricorda un altro episodio del poeta nell'Alsazia. Egli era stato amato da due sorelle, che si scopersero rivali, e le scene dolorose di quest'istoria d'un amore non troppo poetico, e la morte di una delle sventurate, lasciarono, nel cuore di Goethe, una dolorosa impressione. Il carattere di *Fernando* nel dramma *Stella,* carattere contrastato dalle due sorelle che l'amano di eguale passione, colpevole verso amendue e che si uccide per sottrarsi a quel supplizio, ricorda, con tinte forse un po' esagerate, molti tratti della realtà. Questi due drammi interessano per le rivelazioni che porgono sulle abitudini psicologiche del poeta, ed anche, il *Clavigo* in ispecial modo, per la pittura dei caratteri e per la vivacità drammatica dello stile e del dialogo. Nominato poeta alla corte di Weimar, passò colà undici anni, ma non scrisse che composizioni cortigiane ed una bella commedia intitolata *Fratello e sorella.* Liberato da quelle pastoie visitò Firenze, Venezia, Roma, Napoli e Palermo, e la maggior parte de' suoi capolavori dopo il 1786 furono scritti in Italia. *Ifigenia in Tauride* inauguró questo nuovo periodo e rivelò, in modo splendido la seconda maniera del grande poeta. A questa tenne subito dietro l'*Egmont* che la Stäel levò a cielo e la disse la più bella delle tragedie di Goethe. Nell'episodio di *Egmont* e di *Clara* Goethe rivendica i diritti dell'uomo, come lo rivendicherebbe per sè stesso, senza curarsi dei rimproveri della pubblica opinione, in mezzo alle sciagure della sua patria. *Torquato Tasso* è una tragedia che ricorda circostanze identiche della vita intima di Goethe, cioè l'isolamento e le crudeli torture dell'artista e del poeta fra i pettegolezzi e le cortigianerie della corte. Per ciò che riguarda l'arte scenica, il *Torquato* non desta grande interesse, perchè monotono, ma in

compenso offre al pensatore ed al poeta le analisi più delicate, rivestite di tutti i prestigi dello stile e contiene molti squarci desunti dalle lettere e dalla vita del Tasso.

Il subitaneo scoppio della grande rivoluzione francese produsse la più penosa impressione sull'animo del poeta. Mentre i migliori intelletti della Germania si entusiasmavano per l'epopea dell'89, Goethe imprecava ai successi del popolo che abbatteva la Bastiglia ed apriva all'Europa schiava le porte della libertà: e le commedie e le satire, colle quali tentò di porre in ridicolo quel moto rivoluzionario, sono certamente le più mediocri delle sue opere. Uno dei periodi più felici della vita di Goethe fu quello della sua amicizia, più che fraterna, con Schiller. Questo periodo durò undici anni, dal 1794 al 1805, anno in cui Schiller morì. In quel giorno nefasto, scrive in una delle sue lettere, mi fu tolta la metà della mia vita.

Il Fausto si può dire che fu l'ultimo canto del cigno tedesco, e in questo colossale lavoro riflettè come in uno specchio, le trasformazioni subite nella sua vita. Le prime scene, pubblicate nel 1790, si riferiscono alla gioventù di Goethe. La prima parte del *Faust* compiuta nel 1807 e la seconda data alla luce nel 1831, rappresentano l'immenso e sottile lavoro del suo spirito, durante le ultime fasi della sua vita. *Fausto*, *Margherita*, *Mefistofele* e *Wagner* sono tratteggiati in tutto il dramma, con meravigliosa schiettezza ed evidenza. Noi c'interessiamo a *Margherita* ed a *Fausto*, come ad esseri che vivono, amano e soffrono, e non pertanto il pensiero simbolico della leggenda germanica eccita le nostre meditazioni e c'innalza al disopra dello spettacolo, che ci si svolge davanti.

Schiller, contemporaneo a Goethe, suo amico affezionato, sebben rivale, esordì nella letteratura drammatica colla celebre tragedia i *Masnadieri*, che ancora vive sulle scene; in essa vi trasfuse quel sentimento di ribellione sentito da lui e dai popoli contro il vec-

chio ordine di cose. Rappresentata nel 1782 a Manheim, ebbe un entusiastico successo. L'anno seguente, con modesto onorario, fu nominato poeta-direttore di quel teatro e vi fece rappresentare la *Congiura del Fiesco* ed un altro dramma *Amore e raggiro*, che fu applaudito quanto i *Masnadieri*. Avendo lasciato Manheim, andò a dimorare nei pittoreshi dintorni di Dresda, e in quella solitudine compose il *Don Carlos*, quindi la vasta trilogia del *Wallenstein*, dopo la quale partì per Weimar allo scopo di condividere ccn Goethe la direzione di quel teatro. Al *Wallestein* tennero dietro: nel 1800 la *Maria Stuarda*, in cui il solo ultimo atto è un poema, quantunque sia travisata la storia: nel 1802 la *Pulcella d' Orleans*, che entusiasmò il pubblico: nel 1803 la *Fidanzata di Messina*, nella quale introdusse i cori, come usavano gli antichi, ma con esito infelice: nel 1804 creò il *Guglielmo Tell* l'ultimo ed il migliore de' suoi drammi. Tradusse anche l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide: il *Macbet* di Skeaspeare, la *Turandot* di Carlo Gozzi, due commedie francesi di Picard e la *Fedra* di Racine.

Schiller, più che tutti gli altri poeti, fu l'idolo della nazione, che l'adorava pel suo entusiasmo, il nobile amore verso l'umanità e la fede sua inconcussa nell'eccellenza ideale della vita. Schiller, nelle sue opere, ritrasse quasi sempre sè stesso, ma questa personalità appunto, come avvenne per Rousseau, e Byron fu una delle caratteristiche de' suoi grandi successi. I suoi drammi furono tradotti in molte lingue, e bellissima è la traduzione italiana in versi del cav. Maffei. Tutte le nostre grandi attrici, della *Maria Stuarda*, ne hanno fatto una stupenda creazione.

Volendo riassumere il poco che abbiamo detto sulle opere di questi due genii della letteratura tragico-drammatica della Germania, soggiungeremo che in Goethe e Schiller si ravvisa lo studio profondo di Skeaspeare, di Lopez di Vega e di Calderon, ma il loro ingegno è modificato nei freddi climi dell'Alemagna. Nei componimenti di Goethe e Schiller non si riscon-

tra nè la selvatichezza di Skeaspeare, nè le licenze poetiche di Lopez di Vega e di Calderon. Dal dramma di Schiller emana un certo non so che di vago e d'ideale, che esalta e conforta: è sempre informato d'un concetto sociale che rende la rappresentazione sommamente utile pel miglioramento morale, civile e politico dell'uomo. Non è così del dramma di Goethe, profondo filosofo che non prova e non desta entusiasmi, ma svolge pacatamente una tesi e scruta gli arcani del cuore umano.

Prima di chiudere questo capitolo, e per non commettere una patente ingiustizia, è nostro compito ricordare uno scrittore comico, che tanto ci fece ridere, quand' ancora eravamo fanciulli, Augusto Federico Ferdinando Kotzebue, poeta celebre pel suo talento comico e per la tragica morte avvenuta il 23 marzo 1819 a Manheim, per mano del fanatico Carlo Sand studente, che lo pugnalò nel suo gabinetto. Fra i tanti lavori, che compose prima del 1790, *Misantropia e pentimento* è senza dubbio quello che ottenne più incontrastabile successo. Anche gl'*Indiani in Inghilterra* furono, dal pubblico, accolti con molto favore.

Troppo ci vorrebbe ad enumerare ad una ad una tutte le composizioni sceniche di Kotzbure. Basterà dire che fu uno dei più fecondi scrittori tedeschi il cui loro numero arriva quasi al centinaio. Nelle commedie e nelle farse, colle sue vivaci finezze, coi graziosi equivoci, colle situazioni comiche, sempre esilaranti, destava nel pubblico la più schietta ilarità. Le commedie i *Parenti*, i *Pettegolezzi delle piccole città*, sono fra le migliori del suo vasto repertorio.

Gon Augusto Kotzebue si estinse la serie, assai ristretta, dei poeti comici della Germania, come con Goethe e Schiller si era estinta quella dei drammaturghi e dei tragici.

CAPITOLO XXX

—

A. Guglielmo Iffland e Vittorio Alfieri.

La Germania ebbe anche un'altra illustrazione drammatica e non parlarne sarebbe patente ingiustizia, imperdonabile dimenticanza. Chi non conosce le opere di Augusto Guglielmo Iffland, nato nell'Hannover, nel 1759 e morto a Berlino nel 1814, nella sua qualità di direttore di quel teatro reale?

Guglielmo Iffland, prima attore valente, si svelò più tardi poeta dramatico. Aveva appena terminati i suoi studi scolastici, che trascinato dalla sua passione pel teatro, fuggì dalla casa paterna nel 1777 e fece la sua prima comparsa sulle scene di Gotha. I suoi progressi nell'arte e gli applausi ottenuti crebbero assai rapidamente. Iffland non si accontentò di rappresentare, come gli altri attori tedeschi, un solo personaggio, ma volle essere eccellente in tutto, riuscire il primo generico della sua epoca.

Nobilmente ambizioso, al titolo di grande attore vi aggiunse quello di celebre poeta drammatico. Compose opere che piacquero molto, e dal più al meno tutte furono applaudite. Fra quelle che meritano speciale menzione, e che ancora formano parte dei moderni repertorii noteremo: *Il punto d'onore*, *La Coscienza*, *Il pentimento espia il fallo*, *Il giuocatore*,

del quale l'immortale Gustavo Modena, A. Morelli e Tommaso Salvini fecero una delle principali loro creazioni. A. G. Iffland tradusse pure molte delle migliori produzioni francesi, ed anche il *Burbero benefico* del nostro Goldoni.

Morto l'Iffland il teatro tragico-comico della Germania rimase stazionario e si trovò costretto a ricorrere, al pari delle altre nazioni, al *mare magno*, della letteratura drammatica francese, e da quel momento ebbe principio l'interminabile importazione dei drammi, commedie e vaudevilles, sposando la causa degli ultramontani classici e romantici, tutto affastellando senza distinzione, senza tener calcolo della corruzione del gusto e del sistema, che a poco a poco avrebbe isteriliti tutti i teatri, a benefizio di quelli francesi, e ridotta l'arte rappresentativa a plastica di forme, di quadri, ad effetti ottici, di fuoco greco, e più tardi di luce elettrica e magnesiaca.

Qual fu il movente che suscitò questa smania insaziabile di pescare nel teatro francese, di sfruttarne i lavori buoni e cattivi, traducendoli, quasi letteralmente, mischiando l'italico idioma agli ammessi gallicismi, sforzandosi a tutt'uomo d'*infranciosare*, come disse un arguto scrittore, il teatro nazionale?

Parecchie furono le cause, e lo dimostreremo in progresso, non volendo, per ora, precedere gli avvenimenti, tanto più che in questa innondazione drammatica noi fummo degli ultimi a subirne gli effetti, contando l'Italia, sullo scorcio del passato secolo e nei primi anni dell'attuale, celebri autori drammatici, che seguirono le orme di Goldoni, e per quanto il gusto francese s'intromettesse per guastarne le aspirazioni si mantennero saldi o ben di poco scostaronsi dalla retta via che avevano incominciato a seguire. Avelloni, Giraud, Nota, Francesco Augusto Bon sono nomi cari alla letteratura drammatica: come lo sono quelli di Alfieri, di Pellico, di Manzoni e di Marenco in quella tragica: sì nell'un genere che nell'altro, queste spiccate individualità lasciarono opere impe-

riture a testimoniare che l'Italia fu sempre maestra in questo genere e che più tardi si è un po' assopito, ma non estinto, il buon gusto dell'arte scenica italiana.

Riassumendo quello che abbiamo detto nell'antecedente capitolo, dove si è parlato dello sviluppo grande che aveva preso il teatro in Europa sul finire del secolo XVIII, ripeteremo, che in quel gran motto drammatico, l'Italia, in ogni genere di letteratura, non rimase inerte, ma volle essere a nessun'altra nazione seconda. Siccome in Goldoni aveva trovato il riformatore della commedia, ebbe in Alfieri il rigeneratore della tragedia classica, emulando Schiller, che aveva dato alla Germania la tragedia romantica.

Vittorio Alfieri, a cui la città d'Asti eresse una statua, opera del Dini, fu, senza contrasto, il poeta che fece di sè parlare il mondo, al pari di Skeaspeare, che morendo lasciò presentire, che il teatro tragico inglese sarebbe andato deperendo. Vittorio Alfieri fu il Prometeo, che rubò la scintilla al sole per illuminare le menti, e più felice del suo mitologico antecessore non fu straziato che dai denti della critica... che però finì coll'inchinarsi davanti al genio della tragedia italiana. Vittorio Alfieri diè vita possente ad un nuovo genere di tragedie, ma questo genere fu conforme alle tradizioni italiane: studiò i poeti francesi e tolse a riformare le scene, escludendo i confidenti, giovandosi di quel tanto di buono che si era già perfezionato in Francia: non tradì la storia ed ebbe, per la condotta regolare delle sue opere, dinanzi agli occhi gli esemplari di Sofocle e di Euripide. La tragedia Alferiana, se pecca d'un po' d'azione e in taluni punti riesce monotona, è sempre ricca di contrasti, d'affetti ed esprime con molto impeto le passioni degli antichi, con linguaggio adatto ai tempi, per destare nel cuore ed alimentare le generose virtù civili del popolo italiano.

La vita di Vittorio Alfieri fu assai avventurosa. A 23 anni, riavutosi da penosa malattia e adescato dai vezzi d'una gentildonna che l'adorava, abbozzò delle

scene che furono la base della tragedia *Cleopatra.* Questo lavoro, il primo del nostro poeta, fu, per sua disgrazia e fortuna, come scrive nella sua vita, rappresentato il 16 giugno 1775 sulle scene del teatro Carignano di Torino. Gli applausi frenetici tributatigli dal pubblico furono come un terribile razzo, che esplodendo luminoso gli lasciò intravveder l'alto ufficio a cui era chiamato dalla provvidenza: e diciamo intravedere, imperocchè non fu che momentaneo e disparve, non lasciando nell'animo incerto del poeta che un sentimento indistinto di una vocazione non ancora compresa. Ad ogni modo, mentre gli encomi del pubblico erano, diremo così, un impegno, mercè il quale, accettava il debito di giustificarli, cominciò sul serio a por mente ad un altro ordine di sensazioni, che per lo innanzi, nel suo cuore, tumultuavano veementi, ma inavvertite.

Ad accrescere i beneficî di quel primo tentativo cominciarono i conforti del buon padre Pacciandi, che gli si fece a mentore letterario, e dell'ottimo abate di Caluso, nel cui cuore ed ingegno l'irrequieto poeta pose tutta la sua confidenza, per gettarsi nella carriera delle lettere, deliberato di spingersi avanti ed uscirne vincitore.

Ma in qual modo procedeva? Aveva possente il desiderio, potentissimo il volere: si sentiva la coscienza dell'ingegno per l'arte, ma gli mancavano gl' istrumenti. Confessa egli stesso, che avendo sempre parlato e scritto in francese, ed essendosi servito del dialetto piemontese, non sapeva punto l'italiano: di quale lingua si sarebbe servito? Nessuno, quanto Alfieri, sentiva l'orgoglio di essere italiano; nessuno più di lui sentiva avversione per le *franceserie.* Non sapeva punto di latino: quel poco, male imparato, era sfumato dal suo cervello, o vi rimaneva in tale dose omeopatica da non potersene servire. Ma il genio, quando voglia davvero, non si lascia intimidire dagli ostacoli, per grande che possano essere, e non rifugge dai più umili uffici, ove li riconosca inevitabili per giungere all'ultimo fine.

In tale molesto, fastidioso ed erculeo esercizio durò qualche tempo, e se vergognavasi della propria ignoranza, quella vergogna nasceva da un salutare rimorso che gli accendeva il cuore, da un desiderio sempre crescente d'andare avanti. Finalmente vedendo che i suoi sforzi a sfrancesarsi non rispondevano alla grandezza del suo volere, decise di recarsi nel paese ove l'idioma italiano fioriva spontaneo, non imbastardito, diciamo in Toscana, per avvezzarsi com'egli diceva, a parlare, udire, pensare e sognare in Toscana... e vi riuscì.

A Firenze la vita d'Alfieri subì una metamorfosi prodigiosa, e negli anni in cui beandosi nella contemplazione dell'arte e dell'Italia nascitura secondo se l'era foggiata nel pensiero, derivandola dai gloriosi ricordi del passato: quasi profeta che vaticini la certezza della redenzione: quasi padre che formi stato d'una famiglia che ancora non ha, ma intravede in non lontano avvenire, scrisse un numero infinito di produzioni: tragedie, commedie, un saggio d'epopea, satire, odi, epigrammi, apologhi, trattati e versioni: mirabili parti d'un ingegno vigorosissimo, e questi, se non si possono tutti ammirare per la perfezione artistica, si trovano però sempre segnati dall'impronta del genio, mossi da un solo sublime principio e tendenti tutti a quell'unico scopo al quale più sopra accennammo.

Per questa cagione, tutte le opere d'Alfieri che formano un solo insieme e s'irradiano di scambievole luce, vorrebbero esser presi in speciale considerazione, e ci duole che l'indole del presente lavoro non ci permetta di toccarle tutte e solo ci conceda di rapidamente parlare di alcune delle sue tragedie nelle quali la gloria della nazione è compiutamente, e diremo quasi esclusivamente, personificata. L'ordine cronologico delle tragedie è un vero graduale progresso che ci rivela come l'astigiano non ondeggiasse giammai, ma procedesse, librandosi a più sublimi voli, finchè, assistito da quel medesimo genio che

ispirollo dapprima, perviene a tal punto che oramai conoscendo di non poter trascendere, sicuro e pago di sè come campione che ha vinto la lotta, depone il coturno e gloriosamente si riposa.

Si leggano le sue tragedie, cominciando da *Cleopatra* ch'egli chiama *abbozzaccio*, sino al *Saul* ed ai *Due Bruti*, e si vedrà ch'egli, creata l'idea tragica, non la mutava più, ma a poco a poco la schiariva, finchè giungeva ad afferrarla ed a svolgerla compiutamente.

Eschilo ed Alfieri sono come i due anelli estremi d'una catena formata a cerchio ed i cui anelli si combaciano. L'arte dunque per l'ingegno d'Alfieri ritornava alla schietta purità dell'indole propria. La tragedia perveniva al più sublime grado di perfezione col *Prometeo* del tragico greco e si rialzava ad eguale sublimità col *Saul* dell'italiano. Le due figure di *Prometeo* e di *Saul* sono le più gigantesche creazioni tragiche di ogni letteratura: sono due ispirazioni del genio che opera senza idea premeditata, per ingenita, concentrata, sovrumana virtù di mente. La tragedia, nata sublime, terribile, vigorosa, eroica, suscitatrice di libertà, perduta la leggiadria della forma nell'oscurantismo del medio evo, rinata poscia per le studiose cure dei dotti; più tardi imbrattata di atrocità e degradata dagli intrighi amorosi, redenta da Vittorio Alfieri, riassumeva le forme maschie, atletiche e nobilissime della sua primigenia fisonomia e ricominciava ad esercitare il perduto ministero.

Noi non scenderemo a ripetere le critiche minute che si fecero dai pedanti e dagli aristarchi alle tragedie d'Alfieri, sì nella sostanza che nella forma. Al tedesco Schlegel risposero con molto acume il Gherardini, il Niccolini e particolarmente Emiliano Giudici nella bellissima storia *Delle belle lettere in Italia;* ai francesi F. Fanin e Villemain risposero Gioberti, De Sanctis ed altri. A tutti poi diè il conto loro lo stesso Alfieri, che presentì con mente perspicacissima i suoi avversarii e le censure, gli uni forse non così avveduti, le altre certo meno oneste delle sue. Ma se la Francia

ebbe critici più insolenti che giudiziosi, come Fanin, Alfieri non mancò di giudici acuti, imparziali, onesti, che si fecero degni interpreti del gran tragico italiano. « Ogni qualvolta leggo una tragedia d'Alfieri, scrive « Saint Victor, parmi passeggiare sotto un gran por- « tico intramezzato di ombre e di grandi liste di sole. « Colà tutto è marmo, simmetria, solitudine, effetti « di proporzione, maestà di linee. I personaggi cir- « coscritti di numero, si accostano, si aggruppano « con una gravità marmorea: una fila: mai folla « compatta, poco movimento: attitudini rare, sor- « prendenti, sempre scavate nel marmo e d'una im- « mobilità che impone: anime vaganti più che corpi: « anime nude, grandiose, spoglie di forme che si « amano, si odiano e di tanto in tanto si apostrofano... « e si uccidono! Ma quale vigoria in quella nudità! « quale complicazione di muscoli e nervi non accu- « sano quegli involucri tragici! quale forza di strut- « tura e di carattere! » E così coi più smaglianti colori poetici prosegue a discorrere delle tragedie d'Alfieri, paragonandole ora alla purissima arte greca, ora alle figure di Michelangelo ed ora rappresentandole come simulacri romani tocchi dal soffio animatore della vita.

CAPITOLO XXXI

EPISODIO 8.°

La recita della " Rosmunda „ al Teatro della Canobbiana nel 1809.

La nuova della battaglia e della vittoria di Wagram aveva ridestato l'entusiasmo dei milanesi per Napoleone I. La città era in festa ed in tutti i teatri si davano spettacoli di gala, ai quali era convenuta la scelta società milanese. Ma i cortigiani, il vicerè Beauharnais, i funzionari amministratori si erano dato convegno al Teatro della Canobbiana, sulle cui scene recitava una delle migliori compagnie drammatiche, della quale faceva parte il celebre artista Blanes. Per quella faustissima circostanza era stata scelta una delle più applaudite tragedie di Vittorio Alfieri, la *Rosmunda*. Il vasto teatro era zeppo alla lettera: molti vi facevano atto di presenza per far coda al vicerè ed applaudire al nome dell'immortale vincitore di Marenco e d'Austerlitz: altri per la curiosità di assistere ad un grande e sontuoso spettacolo: parecchi, e questi erano i più giovani, per vagheggiare le gentili signorine, che dai parapetti dei palchi facevano pompa delle loro bellezze: tutti poi per ammirare l'artista favorito, il beniamino del pubblico, a cui era affidata la parte principale della tragedia. Le gentildonne sopratutto, vestite con tutto il lusso dell'epoca, disposte negli ordini dei palchi, pareva aspet-

tassero l'alzarsi del sipario per salutare il Blañes cogli applausi e coi fiori.

Un fremito generale accolse il celebre artista al suo presentarsi sulla scena, prima che pronunciasse quelle parole a *Rosmunda:*

Salvo e securo e vincitor mi vedi.

È ben vero che Blanes prima di aprire la bocca, col solo sguardo già esprimeva il carattere, la fisonomia, la passione che agitava il personaggio che doveva rappresentare. Due diverse nature erano in lui: fuori dalla scena era un uomo di lineamenti non belli, dal corpo che tendeva all'adiposo, dalla voce rauca e sgradevole, dalle maniere tutt'altro che gentili: in teatro era un eroe, un monarca, una deità dalla nobile e dolce fisonomia, dal contegno imponente, dalla voce patetica e vibrante, talchè era assai difficile resistere alla soave illusione che sapeva destare nell'uditorio. Quante fragili figlie d'Eva in un momento di sconforto, quando la verità usciva dalle loro turgide labbra, ci hanno rivelato misteri che noi vogliamo serbare nel fondo dell'anima nostra per il dolore che ci ridestano quelle sconfortanti confessioni! Or bene, in quella sera il Blanes rendette anche più completa l'illusione. Esercitando sul pubblico quell'influenza che una volta si sarebbe paragonata a quella delle Sibille e in oggi all'azione potentissima del magnetismo, si guadagnava l'animo degli spettatori e dagli applausi all'entusiasmo riusciva a sorprenderli, facendoli passare dal fremito del dolore alle lagrime di pietà. La sua voce ora patetica ed ora formidabile: il suo gesto che talvolta valeva un lungo discorso, strappavano gli evviva dalle labbra degli spettatori i più severi, gli applausi dalle mani le più legate dall'etichetta, le lagrime da quegli occhi a cui era negato il pianto dalla convenzionale civetteria.

Cominciando l'atto terzo, nel momento in cui *Almachilde* rivela a *Romilda* la segreta e profonda

passione che per essa nudriva, l'artista Blanes si accorse che fra le gentildonne più torturate dalla emozione, una ve n'era in un palco di primo ordine, la cui attenzione somigliava ad una specie d'estasi, di rapimento, d'incanto. La sua testa raffaellesca sembrava il ritratto d'un'ispirata, cui le piccole colonne, l'architrave ed il davanzale dorato del palco servivano di splendida cornice. La giovine signora, a giudicarla dal posto che occupava, dalle vesti e dalle gemme che le adornavano la persona doveva appartenere alla più alta classe della società. Era sola nel palco, ma molti cavalieri venivano ad inchinarla: essa però, chiusa, come in un pensiero di soave melanconia, poco o nulla badava alle lodi cortigianesche ed alle amorose dichiarazioni: una delle sue mani si disegnava sotto i capelli delle tempia senza che il capo le sostenesse: l'altra pendeva al di fuori del davanzale. La cura posta nello studiare i gesti dell'attore, era indicata dall'ardore che l'invadeva e dal desiderio di non perdere il suono di nessuna parola, dal lampo de' suoi sguardi, dal moto delle sue braccia, da' suoi gesti nervosi, ed ogni qual volta il Blanes sublimava l'infinite passioni d'Almachilde, essa preveniva con un atto di vivace intelligenza il plauso della platea e dei palchi.

Il grande artista accettava con maggior riconoscenza l'attenzione della gentildonna che gli applausi fragorosi dell'uditorio, e per ricambiarle in certo modo tanta deferenza, separandola in ispirito dalla massa degli spettatori, cominciò dalla scena a rivolgere ad essa sola i suoi sguardi, e quasi, per essa sola, recitare la sua parte.

Finchè durò lo spettacolo fra l'artista e l'incognita fu un continuo ricambio di sublimi ispirazioni e di plauso gentile, e non solo gli spettatori non si avvidero di quel bizzarro e strano avvenimento, ma neppure la gentildonna, che per la sua bellezza e l'eleganza dell'abbigliamento assorbiva per così esprimerci intere tutte le intenzioni, lasciava intravedere che si

fosse accorta d'essere l' oggetto particolare delle intenzioni del celebre artista. Ma il Blanes, che aveva indovinato, non perdeva nessuno dei gesti spontanei di soddisfacimento ch'ella talvolta esprimeva con un cenno del capo, tal'altra con un motto prodotto dall' interna commozione. Egli godeva nel vedere come pronto fosse l'effetto delle modulazioni della sua voce sull' animo di lei, che ora impallidiva, ora piangeva, or diveniva di brage, or celava il bel capo in un mazzo di fiori. Quando nelle scene dell'ultimo atto la sua declamazione raddoppiò di energia e di forza e declamò quel verso:

Morte
Spiran suoi sguardi!... A me quel ferro....

notò le manifestazioni del suo terrore e della sua pietà: vide ch'ella portò prima la mano al cuore per comprimervi i palpiti che lo facevano sobbalzare, poi agli occhi per asciugarne le lagrime: finalmente alle parole d'Almachilde:

Io vendicarla giuro....

essa levossi d' un tratto e non sapendo più frenare l'interna commozione, unì i suoi plausi convulsi allo strepito trionfale di tutto l'uditorio.

L'indomani il portinaio recò all'artista un plico che gli era stato rimesso da un domestico in ricca livrea: nella lettera profumata vi erano scritti elogi appassionati ed ardenti e nell'astuccio un brillante di molto prezzo. La letterina, scritta con mano convulsa, era piena d'espressioni enfatiche e poco giuste, sulla bellezza d'*Almachilde*, sul suo sguardo maestro e tenero insieme, sulla di lui regale statura e sopratutto sulla nobilissima fisonomia e terminava con proteste sincere d' ammirazione, d' entusiasmo... e di amore! Il Blanes non stentò a comprendere che l' ammiratrice appassionata era la gentildonna del palco di primo

ordine e s'ella non si era ingannata sul suo merito artistico, aveva preso un granchio a secco nel crederlo bello come un Adone o come un Antinoo. Un altro attore meno celebre e di più larga manica avrebbe approfittato di quella febbre d'entusiasmo, alimentando una di quelle passioni di teatro che erano sì di moda in quell'epoca... ed anche alla nostra in più minuscole proporzioni! Il Blanes invece, accortosi che l'equivoco derivava da un difetto d'ottica, volle porvi rimedio inviando nel palco, in cui la bella incognita aveva preso posto la sera innanzi, un magnifico canocchiale regalatogli da un principe suo ammiratore, sicuro che mercè la bontà di quelle lenti si sarebbe ricreduta sulla perfettibilità de' suoi meriti personali. Il Blanes, ciò facendo, nutriva forse nel cuore una speranza?... Tre giorni dopo la *Rosmunda* fu ridata sulle scene della Canobbiana e l'incognita, prima che si alzasse la tela era già nello stesso palco della prima sera. Il Blanes, entrando in iscena, fra le migliaia di teste che occupavano la platea, i palchi ed il loggione, non distinse che due soli oggetti: il bel volto della sua ammiratrice e fra le di lei mani il canocchiale che le aveva mandato, pronto ad essere applicato a' suoi occhi e che doveva distruggere l'incantesimo che la mancanza sua nella sera antecedente aveva cagionato.

L'artista, sottomesso in certo modo alla potenza delle lenti disingannatrici, assunse l'umiltà stoica e rassegnata degli antichi soldati di Roma quando furono costretti curvare la testa e passare sotto le forche caudine, e celando affatto l'*Almachilde* per mostrare il Blanes tal quale avevalo impastato madre natura, stette per più d'un minuto senza parola, senza azione... la prova fu troppo violenta. La bella incognita fu come scossa da una scintilla elettrica: lasciò cadere il canocchiale che distruggeva le sue belle illusioni e gettandosi nel fondo del palco chiuse gli occhi con ambedue le mani.

L'attore sorrise del buon effetto operato e dive-

nendo ad un tratto maliardo, nelle vesti d'*Almachilde* mostrossi sublime d'ispirazione in un gesto che voleva significare il dolore pel commesso regicidio. Il teatro rintronò di generali, unanimi applausi: solo un palco fu muto.. perchè era vuoto. La bella incognita aveva lasciato il teatro. Immagini il lettore la sorpresa ed il dolore del Blanes nel vedere sì male contraccambiata la sua gentilezza ed il suo onore, onde, avendo a rispondere alle parole di *Rosmunda*, pieno del pensiero che l'occupava, stroppiando per la prima volta i versi del tragico immortale, disse rivolto al vuoto palco:

> Sciagurata! Ah, sì! non la vendetta, il modo
> Duolmi, ond'io t'ebbi! e mi dorrà pur sempre!

Prima d'uscir del teatro informossi a chi appartenesse quel palco e gli fu risposto dalla duchessa G... romana! Corsero molti mesi, e Blanes più non la rivide! Si avventurò a chiedere sue nuove, e seppe che era andata a Parigi. Nel 1813 il Blanes, ritiratosi dalla scena affranto dai dispiaceri e da sventure domestiche, era a letto ammalato e molti amici gli facevano corona consolandolo, mentre il suo medico curante gli faceva ingoiare una bevanda amara che, a suo dire, doveva radicalmente guarirlo dalla febbre acuta che lo tormentava. Nel momento stesso entrava nella stanza il servo con un pacco di lettere arrivate colla posta. L'artista vi gettò su gli occhi e vedendo che sul viluppo esterno di una era scritto *urgentissima*, l'aprì e dette in un grido di sorpresa nel leggere le seguenti linee in lingua francese: « *La duchesse de G.... passerà à Milan dans six jours; elle se trouvera donc le 15 mai, au soir, aux premieres loges de votre théâtre et repartira le lendemain matin pour Rome. Au revoir.* »

— Dottore, esclamò come trasformato il Blanes, voi mi prediceste salute fra un mese? Vi siete ingannato! Io sto benissimo, sono sano e non so più

che farmi delle vostre ricette. Amici, vi annunzio pel 15 maggio una rappresentazione straordinaria della *Rosmunda* alla Canobbiana.

— Voi impazzite, ripeterono in coro il medico e gli amici, credendo che la febbre lo facesse delirare.

— Sono mai stato così savio quanto in questo momento e ve ne darò prova maggiore il 15 del corrente mese. V'invito tutti alla mia rappresentazione.

Le parole degli amici e del medico non valsero a dissuaderlo. Balzò dal letto e prima sua cura fu di ottenere l'uso del teatro per una recita che voleva dare a beneficio dei poveri. Il teatro gli fu subito accordato, ed i migliori artisti che si trovavano in Milano accettarono di buon grado di recitare col loro celebre collega.

La sera del 15 maggio tutta la *fine fleur* milanese si era dato convegno al Teatro della Canobbiana. L'artista e la duchessa si trovavano al medesimo posto, l'uno rimpetto all'altra e con eguale soddisfazione d'animo! il primo non aveva più quel bivio terribile innanzi a sè, di nuocere cioè a sè medesimo od agli altri: l'altra poteva fissare gli sguardi impunemente sul poetico *Almachilde* e sul modesto artista che avrebbe recitata la sua parte per essa sola, spiegando tutta la potenza del genio che in lui si ritrovava.

Rinunciamo a descrivere la perfezione dell'arte raggiunta in quella famosa sera dal Blanes: i giornali di quell'epoca ne parlano a sazietà: diremo soltanto che, pari all'antica Pitonessa invasa dal nume, egli colorò le varie movenze del cuore con tale verità che l'uditorio non applaudì ma pianse, e sentì riflessi nell'anima l'amore profondo dell'eroe longobardo, il silenzio della sua costernazione e l'angoscia d'un amore non ricambiato. Tutti sembravano tocchi da una pubblica calamità. Nè al vero si apponevano, che calamità per l'arte scenica e pel pubblico era la morte del Blanes avvenuta pochi giorni dopo quella straordinaria rappresentazione teatrale e affrettata

dallo sforzo del suo genio e dall'infiammazione sviluppatasi nel suo cervello.

Grande fu il lutto della città e dell'Italia, che nel Blanes perdette il migliore interprete della tragedia classica. Molti amici, artisti d'ogni ordine, magistrati, accompagnarono i suoi mortali avanzi all'ultima dimora, e la duchessa, che aveva ritardata la sua partenza per Roma onde assistere a' suoi funerali, accostandosi piangendo all'orlo della fossa, fu la prima a gettare un pugno di terra sulla cassa mortuaria, mormorando, fra i singhiozzi, una parola d'addio. La duchessa G... aveva amato il Blanes per una sola sera, col delirio della sua esaltata immaginazione: lo aveva stimato onesto e valente artista sino alla morte e ne onorò la memoria, come quella di un fratello, di un amico, d'un amante, finchè anch'essa non pagò il suo tributo alla terra, il solo che ci eguaglia quaggiù.

CAPITOLO XXXII

—

La Persia nel secolo XIX ed i suoi spettacoli teatrali.

Che il gusto per gli spettacoli scenici sia antico lo abbiamo già dimostrato, ma non è facile precisare l'epoca in cui nella Persia ebbero principio le rappresentazioni teatrali. Quello che ci permettiamo di asserire con piena cognizione di causa, si è che i drammi lirici dell'epoca greca ed i misteri religiosi del medio evo hanno una grandissima analogia colle opere drammatiche che dal principio del secolo si rappresentano a Teheran, capitale della Persia, nelle due prime settimane del mese di *Moharrem* o mese del digiuno e della preghiera. Comiche o tragiche sono tali e quali le abbiamo descritte nel capitolo XVI, quando abbiamo parlato della splendida festa data dal re Ladislao al suo buon popolo napoletano il 3 di luglio dell'anno di grazia 1402. E siccome le scene, i costumi degli attori, la forma interna ed esterna del palco scenico sono quasi le medesime, per non tediare i benevoli lettori ripetendo le stesse cose, li preghiamo di ricordare o rileggere il capitolo XVI della presente opera e ci limiteremo accennare in questo ciò che vi ha di più orientale, di più strano nelle *teazie* persiane, quando cioè gli attori recitano non sul palco ma nel mezzo della platea presentati dai loro *Rouzekan*, aggiungendovi brevi

osservazioni « sfogliando, come scrivono i Persiani, le « cronache lagrimose o aprendo col coltello delle « reminescenze la madre perla dei nostri ricordi » o come direbbe un viaggiatore qualunque, comunicando ai lettori le nostre sceniche o pittoresche impressioni.

Per mettere dunque al corrente i lettori dell'elemento asiatico che predomina nelle rappresentazioni, diremo che a Teheran (e per Teheran intendiamo la Persia che si circoscrive nella sua capitale) la virtù predominante è il disinteresse, tanto che quelli i quali compongono o recitano i drammi e le tragedie, quanto l'impresario che fa le spese, e persino i distributori dei rinfreschi, nessun materiale guadagno ritraggono dalle loro prestazioni. Il pubblico non paga il becco d'un quattrino per entrare in teatro e vuol divertirsi, ridere, piangere, schiamazzare e bevere a macca. A Teheran dare uno spettacolo al popolo è riputata un'azione meritoria: quello che fa le spese assumendo l'impresa stima trarne partito per la salvezza della sua anima, ed ogni scena dipinta ed esposta sulle tavole del palcoscenico è, secondo il suo modo di pensare, un mattone che fa cuocere in terra per costruirsi un palazzo nel cielo dopo la sua morte. Egli guadagna così un buon numero d'indulgenze *selvalkheirate* e nel tempo stesso diverte il pubblico che decanta la sua generosità. Spesso a questi motivi tengon dietro considerazioni meno pietose, ed è in questo modo che i ricchi ed i possenti raddoppiano la loro influenza religiosa e politica, come i pretori e gli edili romani che gettavano il *numus* al popolo per giungere al consolato. La vanità personale vi trova anch'essa un'occasione propizia per mettere in evidenza le sue pompe: infatti molti impresari in occasione delle recite fanno sfoggio di quanto posseggono in gioielli, tappeti, arazzi, stoffe preziose e ricchi vassellami. Talvolta avviene che l'imprenditore degli spettacoli non è molto ricco ma orgoglioso, e per non mostrarsi da meno degli altri toglie a prestito

da' suoi amici e conoscenti tutto ciò che gli manca per fare buona figura. E così facevano anche i romani. Troviamo scritto che Lucullo prestasse ad un impresario suo amico, per uno spettacolo straordinario, cinquemila mantelli di porpora fenicia. E nella celebre rappresentazione, che durò quattordici giorni, data in Teheran da Mirza-Aboul-Assan Kan per ringraziare Dio della guarigione dell'unico suo figliuolo, codesto Lucullo persiano espose in teatro, agli occhi del pubblico, ottanta tessuti di cachemire ed un numero stragrande di gioielli, tra i quali figuravano quelli tolti a buon prestito dall'*harem* imperiale e del valore di tre milioni di lire italiane. I nostri gran teatri, anche nelle sere di gala, sembrerebbero miserabili taverne agli occhi del popolo persiano.

L'imprenditore dei pubblici spettacoli è obbligato di far venire alla capitale, di dare vitto ed alloggio al poeta di *Rouzekan*, il *deus ex machina* delle rappresentazioni sceniche, ed agli attori, ai quali deve anche fornire il vestiario completo. Siccome le rappresentazioni si danno sempre all' aria aperta, una immensa tela sospesa serve di velario e garantisce gli spettatori dai raggi del sole e dalla pioggia: le logge e le finestre delle case attigue al teatro sono riserbate per lo Scià, per la famiglia imperiale, le cariche di corte e le notabilità civili e militari.

I posti sono assegnati agli spettatori a seconda della casta a cui appartengono. Le donne occupano uno spazio appartato e siedono su sgabelli che ciascuna porta con sè: il rimanente della platea è pieno di persone secondo l'usanza del paese, cioè accoccolate sulle ginocchia come fossero camelli nelle ore del riposo. Quei gruppi di popolo sono d'un effetto pittoresco pel vario colore delle vesti e dei turbanti: tra essi girano i *saky*, cioè quelli che dispensano i rinfreschi: coi loro sacchi di cuoio ripieni d'acqua gelata sospesi ad armacollo e con una coppa in mano offrono da bere in commemorazione della sete che abbruciava le fauci della gente dell'*Iman* sorpresa

nel mezzo d'un arido deserto: e siccome un tale servigio è un'opera tutta meritoria raccomandata dalla devozione, così avviene che i parenti i cui figliuoli sieno infermicci dall'infanzia, fanno voto, se giungono alla pubertà, di farli *saky* in onore dell'*Iman* Hussein durante parecchie *teazie* o rappresentazioni teatrali. Non havvi nulla di più grazioso che il vedere quei piccoli portatori d'acqua a piedi nudi detti *Nazzareni*, *Nazry* o devoti. Sono vestiti con molto lusso; hanno le sopraciglia e le ciglia tinte in nero, i ricci capelli cadenti sugli omeri, il capo coperto di bende tempestate di perle e di pietre preziose: saltellando da un gruppo all'altro col sorriso sulle labbra, dispensano gratuitamente sorbetti ed acqua gelata a quelli che ne fanno domanda. Dietro ad essi vengono quelli che affittano le pipe già ripiene di tabacco ed accese: poi i venditori di frutta e sopratutto i *noukontes*, mercanti di ghiottonerie, come ceci canditi, acini di pere, miglio preparato prima nella salomoia, quindi abbrustolito a lentissimo fuoco. Oltre a ciò la trementina è molto usata durante la *teazie* e le donne in particolare la masticano di continuo, perchè ritengono abbia in sè una virtù eminentemente tragica, aiuti al pianto, rinfreschi la bocca, purifichi l'alito, imbianchi i denti, rafforzi le gengive e, quel che è più, impedisca il cicaleccio. Le persone di alto lignaggio però non possono soffrire la trementina e masticano invece acini di caffè abbrustolito, bevono la decozione e fumano la loro *calinie*.

Ma siccome non vi sono le rose senza le spine, dietro a tutta questa gente si vedono passeggiare, burbanzosi, dei mezzi giganti armati di nodosi bastoni, incaricati del buon ordine che viene spesso turbato dalle donne, le quali per un nonnulla prendono a disputare, a bisticciarsi, si acciuffano dandosi a vicenda calci, pugni e spintoni. I nodosi bastoni mettono presto la calma in quel parapiglia femminile.

Quando le *teazie* non hanno luogo sulla scena, nel mezzo della platea si costruisce un'arena più o meno

spaziosa, netta ed irrigata con molta cura perchè non si sollevi la polvere: nel centro vi è il *tatiht*, cioè una larga tavola su piuoli assai bassi, ricoperta di un tappeto sul quale v'ha una seggiola e talvolta un pergamo. In queste circostanze lo spettacolo comincia con un prologo detto *Ronzzakan* cui fanno coro sei *pichk-kan* o giovani cantori. Se il *rouzzekan* è un *Siel* o discendente di *Iman*, il che avviene frequentemente, ha sul capo un turbante di color verde ed una cintura pur verde alle reni: se invece è un semplice *Mollà* porta il turbante bianco e veste come i sacerdoti persiani. Il suo dovere è di preparare gli spettatori alle impressioni dolorose, mediante una predica od il racconto d'una leggenda in prosa od in versi ed il cui soggetto non ha a far nulla colla rappresentazione che deve aver luogo più tardi. Il modo usato dal prologo è sì bizzarro che a taluni sembrerà impossibile: ma perchè i lettori non ci diano la taccia di esagerati, soggiungeremo che queste notizie ci furono fornite da un testimonio oculare, da un nostro carissimo amico che, esule dalla sua patria perchè compromesso nelle vicende politiche, abitò per undici anni in quelle lontane contrade.

Il *rouzzekan* entra nell'arena, sale sul palco e siede sulla cattedra: è accompagnato dai *pichk-kan*, giovanetti da undici a tredici anni, che si accoccolano sul tappeto colle gambe incrociate. Il primo, concentrandosi per qualche istante nella più profonda meditazione, sembra riflettere, volge gli sguardi al cielo e finalmente traendo dal petto un sospiro, tra le lagrime che gli bagnano il volto e tra i singhiozzi esclama: « Fratelli miei, sorelle dilette, movetevi a « compassione: piangete di cuor pieno, e pensate che « la meditazione sulle sventure della famiglia del « profeta (che Dio a lui benedica) ne sbarra la via « che conduce alle porte del paradiso. Sappiate che « un giorno l' illustre Fatima pettinando le chiome « del suo caro figliuolo, l'*Iman* Hussein, scorse nel « pettine un capello strappato inavvertitamente e

« pianse a calde lagrime per l' angoscia. Ah! miei
« fratelli! sorelle mie, fate attenzione, prestate orec-
« chio e cuore a quanto vi ho detto, quantunque una
« tale circostanza sembra essere di nessuna impor-
« tanza. Un solo capello!... la più casta delle donne
« nel vederlo... (il *rouzzekan* piange dirottamente) tra
« i denti del pettine, diede in copiose lagrime. Ahimè!
« sventura! sventura! strappatevi i capelli, date del
« capo nelle muraglie, picchiatevi il petto!... la voce
« vien meno... il dolore mi uccide! »

Il *rouzzekan* con un gesto disperato getta via il suo turbante, si strappa di dosso la tunica e si svelle la barba. Tutti gli spettatori lo imitano: i singhiozzi, che sono contagiosi quanto le risa ed i sbadigli, diventano sempre più forti e finiscono con un grido spontaneo o meglio con un ruggito di mille individui sparsi nella platea. Il predicatore, che ha ottenuto l'effetto desiderato ed ha ripreso lena, così prosegue:

« Un solo capello!... Immaginate quanto più grande
« doveva esser l'angoscia della sventurata Fatima,
« quando vide dall' alto de' cieli quella medesima
« testa, tanto amata e diletta.... la testa del suo
« figliuolo... mozza! »

Qui le grida ed il pianto degli spettatori soffocano le parole del *rouzzekan*, che soggiunge: « Sta bene!
« un tributo di lagrime è giusto... e che il buon Dio
« vi benedica; liquefate in lagrime i vostri cuori come
« un pezzo di zucchero si liquefà nell'acqua bollente:
« liquefateli al pensiero di quanto ebbe a patire l'il-
« lustre figliuola del profeta nel vedere il sacro capo
« d' Hussein sulla punta della lancia d' un miscre-
« dente, ecc., ecc. »

L' amico che ci ha forniti questi particolari, col-l'orologio alla mano in parecchie circostanze ha contato sessanta minuti, durante i quali il *rouzzekan* variava i suoi lamenti sempre sul tema stesso, con gesti spesso più espressivi delle parole, e quelli che l'udivano a picchiarsi il petto, a comprimersi il cuore, a piangere, ad urlare sino a che il poeta-sacerdote

oppresso dalla durata fatica, preso in mano un bicchiere d'acqua cominciava a cantare una poesia elegiaca del poeta Ramy, il favorito dei teologici mistici della Persia: i *pichk-kan* ripetevano in coro le quartine ed il ritornello. Dopo ciò il poeta scende dal palco e tutti mormorano a bassa voce: « Iddio ti ricompensi colle sue benedizioni. » I servi, armati di bastone, levano la tavola, il tappeto e la seggiola ed inaffiano l'arena per dar principio alla rappresentazione.

Allora gli attori invadono l'arena e, prima che tutti sieno disposti per la recita, gli spettatori, con quella versatilità d'umore che è la caratteristica dei persiani, fumano, chiaccherano, ridono, bevono rinfreschi come se non fossero più quei medesimi che poch' innanzi si percuotevano il petto e si strappavano i capelli pel dolore e la disperazione. Quel flusso e riflusso di emozioni si ripete più volte durante la rappresentazione: e come nell' assistere alle tragedie greche spesso le donne ateniesi abortivano nel vedere le Eumenidi giuocare coi serpi o le furie dell' Oreste parricida, così le persiane si acciacano il petto coi pugni, s'incidono la fronte, le braccia colla punta dei loro pugnali: l'aspetto del popolo persiano all'uscire da una *teazia* è pari a quello d'un' armata che ritorna da un combattimento. Nei primi dodici giorni del mese di *moharrem*, per tutta la notte si vedono lungo le vie di Teheran uomini e donne nude sino alla cintura, agitare in aria una specie di clava e colla testa rasa ferita e grondante sangue. Essi gridano sino a perder l'ugola:

— O Hussein! Hussein! re dei martiri!

Ciò dicendo, battono a più riprese, sul petto, la misura d'una canzone dolente che uno dei loro poeti canta al lume di torce resinose. Sovente nelle *teazie*, i *rouzzekan* si succedono l'uno dopo l'altro, e allora malgrado la gravità dello spettacolo, accadono intermezzi comici: imperocchè, quelli che non possono ottenere che il pubblico pianga, lo minacciano ora

con parole sconce e villane, ora lo pregano umilmente di non far loro disdoro presso i compagni, alle cui prediche gli spettatori hanno sparso lagrime. I meno irosi terminano le loro omelie recitando versi in lode dell' impresario che ha fatto le spese della rappresentazione e fanno voti per la felicità temporale e spirituale dello *Sciá*, del primo *visir* e degli altri magnati.

Gli attori che hanno parte nelle *teazie*, sono comunemente scelti nella classe povera della società. Qualcuno tra essi, recitando la sua parte, si espone talvolta a dei rischi pericolosi e particolarmente quello che rappresenta il personaggio del *Chem*, l' uccisore dell'*Iman* Hussein, non manca mai di ricevere sul viso e sul capo dei sassi, che i devoti, eccitati dalle parole del prologo piagnoloso, gli gettano quando si china per tagliare la testa al principe. Narrano anzi che un giorno l' attore che raccontava alla famiglia dell'*Iman* la di lui tragica morte, pose le due mani alla gola e se la strinse sì forte che caduto esanime e semi-strangolato per terra, non si riebbe che dopo una copiosa aspersione d'acqua gelata. Ed ecco un altro punto di contatto tra le *teazie* persiane ed i *misteri* del medio evo. Abbiamo già narrato nel capitolo XVI qual pericolo corresse il cappellano di Santa Maria in Portico, il quale, per imitare a dovere la fine disperata dell' apostolo Giuda Iscariota, poco mancò non rimanesse appiccato per davvero e ben morto.

L' uso del suggeritore è affatto ignoto in Persia: ed è per questo che gli attori i quali non sanno a memoria la loro parte, la leggono su un foglio che tengono sempre in mano. Quando le rappresentazioni hanno luogo nell'arena, non vi sono scene nè quinte per nascondere gli attori che hanno recitata la loro parte: l'attore che ha finita la sua scena siede in un canto ed attende alla sua volta quelli che l' hanno già atteso. La recitazione è enfatica e convenzionale: è, per così dire, declamazione e canto uniti insieme.

La parte delle donne è recitata dagli uomini, i quali imitando il più possibile la voce femminile e coprendosi dal capo ai piedi d'un ampio velo, appagano facilmente le esigenze d'un pubblico al quale si riesce dar ad intendere tutto quello che si vuole.

CAPITOLO XXXIII

—

Gli applausi, i fischi e le acclamazioni in teatro.

Assistendo agli spettacoli teatrali in Italia, molte volte si rimane come estatici davanti alle esagerate manifestazioni del pubblico che non di rado trascende, sia nelle acclamazioni che nei fischi, quando si è messo in capo di lodare o biasimare un'opera scenica. Tale abuso di applausi non sempre sinceri, o di fischi non sempre giusti, ha prodotto la conseguenza naturale che un maestro di musica, un coreografo, un poeta drammatico non si chiama contento se durante la rappresentazione d' un' opera, d' un ballo, d'un dramma, d'una commedia o d'una tragedia non abbia avuto almeno venti o trenta appellazioni al proscenio. E per ottenere questo numero si ricorre a tutte le risorse: cioè ad una dispensa copiosa di biglietti gratuiti, alla *réclame* spesso ridicola dei giornali più in voga, alle amicizie disinteressate, alla *claque* organizzata da persone all' uopo stipendiate, e non di rado ai legami della famiglia. I poeti drammatici sono quelli che più si pascono di queste illusioni e per avere applausi e chiamate al proscenio peregrinano per l'Italia dietro ai loro lavori, e per richiamare il pubblico all' indulgenza ed alla generosità ripetono sugli affissi giornalieri o nelle colonne dei giornali la frase stereotipata « l'autore assisterà alla rappre-

sentazione. » Sebbene la smania degli applausi abbia, come accennammo, varcato i confini della convenienza sociale, non è però d'invenzione moderna. Gli antichi scrittori confondono sovente le acclamazioni cogli applausi, sebbene siavi una sensibile differenza, giacchè le prime si esprimevano colla voce, i secondi coi gesti. Nei primi tempi di Roma queste testimonianze di gioia non erano che una confusione semplice ed ingenua dell'ammirazione o come dice Ovidio *plausus tunc arte carebat.*

Ma negli ultimi tempi della repubblica e sotto i primi imperatori, questi segni di entusiasmo furono sottomessi a regola, per cui divennero un' arte, un concerto studiato, come la *claque* moderna francese. Un incaricato dava il tono, ed il popolo dividendosi in due cori ripeteva alternativamente la formola dell'acclamazione. Finalmente l'ultimo attore che occupava la scena dava il segnale dell'applauso colle due parole *valete et plaudite* (e questo ancora si usa in molte commedie moderne), come si può osservare in tutte le opere di Plauto e di Terenzio.

Gli applausi che accompagnavano le acclamazioni avevano pure il ritmo o cadenza, in modo che gli spettatori divenivano nel tempo stesso mimi e cantori accordati tutti all' unissono. L' imperatore Aureliano fece distribuire al popolo delle strisce di stoffa acciò se ne servisse per applaudire, togliendo così l' uso invalso di sventolare le vesti. Gli applausi si dividevano in tre speciali categorie: *bombus*, rumore sordo e continuo; *testae*, il battere delle mani; *imbrices*, il tuono dell' entusiasmo. Però queste tre parole sono anche interpretate diversamente, e secondo alcuni esprimono: la prima il cavo delle mani battenti l'una contro l'altra; la seconda il palmo della mano sinistra percossa colle dita della destra; la terza le mani battute al rovescio. Applaudivasi anche facendo scoppiettare le dita, come usano i biricchini di piazza che vogliono imitare le nacchere. Poi vi erano le risa, le acclamazioni, come usansi ai nostri

tempi, ed anche agitavasi in aria un lembo del vestito o della toga, come fanno le nostre eroine della moda con un giornale, il fazzoletto od il ventaglio. Si potrà giudicare dall'estensione che dovette prendere la *claque* dei battimani sotto l'impero di Roma dal seguente solo fatto, che quando Nerone degnavasi comparire sulla scena, tutti gli spettatori erano obbligati ad applaudire sotto pena del carcere ed anche della morte.

L'acclamazione non era un grido inarticolato e confuso, ma una formola di parole vivaci ed energiche, colle quali si esprimevano i desiderii, l' acconsentimento degli applausi, la gioia, la soddisfazione provata durante lo spettacolo. L'acclamazione ebbe principio nell' arene, poi passò nei teatri, più tardi al Senato, alle assemblee pubbliche, ai trionfi, alle Corti degli imperatori, ai tribunali, ora anche alle Corti d'Assisie. Una volta però non facevasi tumultuosamente, nè tampoco secondo il capriccio degli spettatori. Per le acclamazioni, come pei cori in musica, vi era un corifeo, cioè un incaricato che suggeriva non solo le parole, ma che ne prescriveva il tono. Il popolo ripeteva esattamente le parole e in modo da paragonarsi ad un ritornello di canzone, ed il modo armonioso con cui venivano ripetute lor fece dare il nome di *cantica*, aria o canzone. Trovansi ancora talune di queste formole nei libri antichi, come sarebbero le seguenti: « *Dii te nobis servent* » che gli Dei ti conservino per la nostra felicità, « *Vestra salus, nostra salus* » la nostra conservazione dipende dalla vostra, « *bene et proclamare* » bello! ammirabile. Alcune volte queste formule erano in versi e Tertulliano ne ha conservata una che comincia così:

Che Giove ci colpisca e conservi i tuoi giorni.

Negli ultimi anni si conservò un registro delle acclamazioni e si notò negli atti pubblici il numero delle volte che le avevano ripetute « *acclamatum est decies viciester*, ecc. »

Anche i fischi non sono d'istituzione moderna, ma datano dal primo cattivo attore che fece montare la senape al naso del pubblico. Gli ateniesi, celebri per la delicatezza del loro gusto, allorquando un brano dello spettacolo non piaceva, non si contentavano di fischiare colle labbra, ma si servivano di appositi strumenti (come ora delle chiavi) i quali suonavano in misura più o meno forte, a seconda del maggiore o minore demerito. Alcune volte tempestavano gli attori d'ingiurie, di noci e di fichi: ed anzi si narra che Eupoli (delle cui opere tanto lodate da Plutarco lamentiamo la perdita), mostratosi impertinente all'eccesso in una sua commedia, fu dal pubblico trascinato fuor del teatro ed annegato. Forse sarà una favola, ma può darsi che Eupoli sia perito vittima d'una particolare vendetta attraversando l'Ellesponto. Però da questa favola o storia e da Aristofane sappiamo intanto di certo che gli Ateniesi erano davvero spettatori poco indulgenti e di difficile accontentamento.

A Roma la dolce musa di Terenzio ebbe dei brutti momenti, ed i romani appunto all'epoca d'Augusto adottarono i fischi, senza per altro risparmiare ai poeti ed agli artisti le grida, le ingiurie le più plateali ed anche le sassate.

Il celebre filosofo Epitetto, lo sappiamo dall'*Enchiridion,* dava il seguente consiglio a' suoi discepoli: « Se per caso andate al teàtro, guardatevi dal prender parte nel baccano, negli urli, negli strepiti della moltitudine. » Sappiamo da Plauto che a' suoi tempi i cattivi commedianti avevano persone incaricate d'applaudirli. In uno de' suoi *prologhi* si scaglia contro di questo abuso e fa proibire da Mercurio, per ordine di Giove, queste vergognose manovre. Egli vuole che i commedianti, come i grandi uomini, sieno sottoposti alle stesse leggi e che trionfino pei loro meriti e non per le cabale ed il raggiro. Che direbbe il buon Accio Plauto se tornasse a rivivere all'epoca nostra?

Presso i romani il privilegio di applaudire era con-

cesso ad una compagnia particolare, con statuti e leggi proprie. I plaudenti dagli storici sono chiamati *juvenes*: essi erano diretti da capi detti *curatores*, che percepivano uno stipendio annuo di 40 mila sesterzi, cioè 4000 delle nostre lire. Svetonio c' insegna che durante il regno di Nerone eravi una falange di 5000 giovanotti robusti destinati ad applaudirlo, e si fece accompagnare da quest' esercito a Napoli e nella Grecia. Tutto questo era assai destramente organizzato e le gradazioni erano ad un dipresso disciplinate come avviene ai giorni nostri a Parigi, la grande città della *claque* e della *réclame*, e in altre città dell'Europa e dell'America.

Il modo di acclamare, di applaudire e di disapprovare, sia coi fischi che colle parole, subì in progresso di tempo delle modificazioni: aboliti i corifei ed i *curatores*, ognuno acclamò o protestò per conto proprio, e bene spesso i teatri si tramutarono in una bolgia infernale... e queste rivoluzioni artistiche spesso si rinnovano quando gli spettatori si dividono, o per puntiglio o per convinzione, in due partiti, e gli uni tengono per l'applauso e gli altri per la disapprovazione. Se dunque le acclamazioni, gli applausi ed i fischi sono d'invenzione antica, che cosa vi aggiunse di nuovo il teatro moderno? Le appellazioni al proscenio: e dal primo quarto o poco più del nostro secolo, questa smania, come abbiamo accennato, hà fatto tali progressi che qualunque numero è quasi sempre insufficiente ad appagare lo smodato amor proprio dei maestri di musica, dei coreografi, dei poeti e degli artisti lirici e drammatici.

CAPITOLO XXXIV

—

La musica dal principio del secolo XVIII sino all'epoca nostra.

Non potendo scostarci dal sistema adottato nella compilazione del presente libro, ci riesce impossibile parlare diffusamente dei grandiosi progressi fatti dalla musica, ed in special modo dall' opera lirica, dai primi anni dello scorso secolo sino all' epoca nostra, che si può dire giunta al suo massimo splendore. Come impossibile ci riesce diffonderci sui pregi indiscutibili dei grandi maestri che in Italia, in Francia ed in Germania scrissero opere immortali, delle quali la parte maggiore ancora vive di vita rigogliosa e, sono modelli di composizione o religiosa o lirica, e come formarono la delizia dei nostri avi, formeranno quella ancora dei futuri nepoti. Appena dunque ci sarà permesso accennare della completa trasformazione che subì l'opera in musica da Lulli a Mozart, Paisiello, Cimarosa, Spontini, Rossini, Bellini, Meyerbeer, Donizzetti e Verdi, il solo che fra questi sommi ancora vive e può dare nuovi capilavori alla scena musicale.

Terminando il capitolo XXI, nel quale colla solita concisione abbiamo toccato dei progressi fatti dalla musica dal periodo del rinascimento delle arti sino al glorioso regno del gran re Luigi XIV, ed abbiamo

soggiunto che all' apparire del maestro Rameau i critici francesi, con una certa leggerezza di forma, sentenziarono che la musica di Lulli, direttore della scuola musicale di Parigi, non era completa: però se la frase era un po' rude, un cotal po' di vero ci doveva essere, almeno per la Francia: perchè se è un fatto che la teoria musicale aveva avuto un certo sviluppo mediante le opere sull' acustica di Descartes e di Mersenne, si era perfezionata con Rameau, il fondatore della scienza armonica presso i moderni. Ma con Rameau e Catel la Francia del secolo scorso chiudeva la serie dei buoni maestri, e solo molti anni dopo Halevy, Auber, Gounod e pochi altri rialzarono luminosamente l' onore della scuola francese.

Mentre Rameau e Catel tenevano alta la bandiera e si sforzavano di rivaleggiare con successo dubbio coll'Italia e la Germania, sorse Rousseau che aveva fatto la sua comparsa nel mondo artistico come maestro di musica. Amante delle innovazioni e imbevuto delle cognizioni tecniche della sua epoca, voleva far rivivere il sistema di scrivere la musica colle cifre, sistema inventato nel secolo X da Oddone, abate di Cluny: ma il suo tentativo non ebbe i più felici risultati, e quantunque la sua opera giocosa l'*Indovino del villaggio* avesse ottenuto splendido successo, si ritirò dalla scena, diede un addio alla musica e cominciò a scrivere quei romanzi che dovevano procacciargli l'immortalità.

Due o tre volumi di mediocre mole basterebbero appena per riprodurre soltanto le opinioni tutte e le contraddizioni che presentano le diverse teorie musicali che per un dato tempo occuparono la pubblica attenzione: le lotte fra i sostenitori d'un sistema ed i propugnatori d'un altro erano incessanti, e scrittori accaniti più per spirito di parte che per convinzione sostenevano i meriti della scuola francese a scapito della tedesca e dell'italiana. Ma se queste lotte provano quanto i progressi reali d'un'arte sieno lenti a

realizzarsi, provano anche vittoriosamente che l'errore presto o tardi fa scoprire la verità. Rameau, fa d'uopo confessarlo, ebbe in parte quest'onore e la sua teoria del *basso fondamentale* fu insegnata quasi in tutte le scuole sino all'apparizione di Catel, che meno rigorista del suo collega, diede maggiore estensione alla legge della successione degli accordi, come lo prova il suo trattato dell'*Armonia* pubblicato nel 1802 e che per quasi mezzo secolo fu la base dell'insegnamento nel Conservatorio di Parigi. Alla morte di Catel, come professore d'armonia venne nominato Cherubini, che educato agli studii severi della scuola romana, insegnò pel primo il modo di unire intimamente le voci alla strumentazione, dar maggior sviluppo alla melodia, colorito all'istrumentazione, innestando alle dolcezze della nostra lo stile spiccato e vibrato della scuola francese. Però la sua musica riusciva spesso rumorosa, ed anzi si narra che tale appunto fu fatto a Cherubini da Bonaparte, di quel tempo primo console. Si rappresentava allora con gran successo l'opera *Lodoiska* sulle scene del teatro dell'opera comica. Tutti erano andati a rallegrarsi col celebre maestro del successo splendido che aveva ottenuto e portavano ai sette cieli la sua musica. Bonaparte non gli fu parco di lodi, ma soggiunse che trovava quella musica troppo rumorosa e preferiva quella di Paisiello e di Zingarelli. Cherubini, allora all'apogeo della gloria, non potè celare il livore che gl'ispiravano le parole del primo console e con tuono agro-dolce rispose: « Capisco, voi amate la musica che v'impedisce di pensare agli affari di Stato. » Questa franca risposta gli tolse il favore del primo console e più tardi quello dell'imperatore, e solo dopo la caduta di Napoleone Cherubini potè ottenere il posto di sopraintendente della musica del re Luigi XVIII, di membro dell'istituto e direttore del Conservatorio.

In quell'epoca stessa i capolavori di Glüch, di Mozart, d'Haydn, di Cimarosa, di Paisiello e di Beethowen

avevano aperto nuovi orizzonti alla musica lirica, ed il sapiente metodo di canto dei nostri grandi maestri, basato sulla perfetta esecuzione del ritmo, aggiungendo all'ispirazione drammatica la forza e la venustà, diedero alle rappresentazioni teatrali uno splendore sino a quell'epoca ancora sconosciuto. E se vi si univa il fascino e la grazia dei ballabili molto in voga e dei balli mitologici i quali godevano del primato, la varietà delle scene dipinte da celebri artisti, è facile convincersi come l'opera in musica diventasse uno spettacolo completo, commendevole e, diremo, quasi unico al mondo.

Al secolo presente era riserbata la gloria di dar vita a quei sommi che operarono una completa rivoluzione nell'arte musicale: e mentre a Parigi, al teatro dell'opera, regnavano da principi i maestri italiani e tedeschi, quali Spontini, Glüch, Piccini, Paër, Mozart, Sacchini ed Haydn, i cui drammi lirici avevano confinato in seconda linea le opere di Langle, Lessueur, Gonec, il creatore della sinfonia in Francia, in Italia Gioachino Rossini, giovanissimo ancora e allievo del celebre padre Mattei, cominciava a risplendere in tutta la sua luce creatrice e si faceva applaudire sino all'entusiasmo in tutti i generi, creando tanti capolavori e chiudendo la sua carriera artistica a 37 anni con quella gemma che ha per titolo *Guglielmo Tell.* Intorno a quell'astro maggiore, altri si aggiravano non meno fulgidi, e questi si chiamavano Bellini, Donizetti e più in giù Mercadante, Pacini, Vaccai, Coccia e non pochi altri che servivano da satelliti a quel grande pianeta. Ma Bellini, il creatore della *Norma*, della *Sonnambula*, del *Pirata*, della *Beatrice di Tenda* e dei *Puritani*, moriva appena trentenne: Donizetti, che arricchiva il repertorio musicale italiano della *Lucia*, del *Don Pasquale*, della *Favorita*, di *Maria di Rohan*, della *Lucrezia Borgia* e di tanti altri pregevoli lavori, moriva varcata di poco la cinquantina. Pacini scrisse quasi cento opere, ma una sola sopravive ed è la *Saffo*, che basta a dar fama ad

un gran maestro. Generali, contemporaneo di Rossini, ma già vecchio d'anni quando il pesarese cominciava le sue armi, scrisse opere serie e buffe, ma più si distinse nella musica sacra, e le sue composizioni sono riputate modelli di contrappunto. Mercadante si distinse in due opere, il *Bravo* ed il *Giuramento*, ma la sua musica non aveva il brio e la spontaneità degli altri maestri. Petrella, tra i maestri di secondo ordine, fu il primo forse, e le *Precauzioni* e la *Jone* lo provano luminosamente.

Anche sull'orizzonte francese verso il 1825 apparve una stella fulgidissima che si chiamava Halevy e le promesse mantenne profumatamente producendo la bellissima opera l'*Ebrea*, ed i contemporanei meravigliati lo proclamarono il più grande dei moderni compositori francesi. L'opera comica contava pur essa una serie non interrotta di nomi illustri, quali Gretry, Delayrac, Niccolò, Mehul, Boïaldieu, Herold ed Auber. La *Muta di Portici* faceva sperare che Auber avrebbe preso un posto distinto al teatro dell'opera, ma si ritirò dalla lizza quando si trovò a fronte di Meyerbeer al quale Halevy aveva tentato, con una certa fortuna, di disputare con onore il primo posto. Meyerbeer offre un esempio notevole di quanto possano la volontà e la perseveranza sullo sviluppo delle facoltà intellettuali e quanto l'esperienza dei maestri aiuti a raggiungere l'apogeo del bello. Egli cominciò coll'imitare le formole rossiniane, ma non riuscendo a sostenere il paragone coll'autore del *Barbiere di Siviglia*, del *Mosè* e della *Semiramide*, seguì i consigli dell'ottimo amico suo Veber e si attaccò alla scena francese sulla quale fece rappresentare *Roberto il diavolo*, che ottenne uno splendido successo. La grazia non era una delle qualità più spiccate di questo grande compositore. Egli aveva imparato a far cantare le voci in Italia, a dar colore all'istrumentazione sulle opere di Beethoven e di Mozart: e sette anni di continui lavori, di profonde meditazioni lo posero in grado di coordinare un'opera

grandiosa, originale, possente. Scrisse con maggior studio gli *Ugonotti*, che il pubblico parigino accolse con molta freddezza. Disgustato di veder si male accolto il suo capolavoro, Meyerbeer esulò dalla Francia e non vi fece ritorno che nel 1849 per farvi rappresentare il *Profeta*. Anche quest'opera magistrale fu poco gustata nelle prime rappresentazioni, ma pare vi abbia nociuto la ripresa del *Guglielmo Tell* con Duprez a protagonista I critici più influenti dicevano che a petto di Rossini il maestro tedesco aveva meno originalità ed eleganza nelle cadenze finali: che non faceva pause per riprender fiato: che curava troppo l'effetto materiale con eccessivi rumori e spesso male a proposito: che troncava la forma melodica ed otteneva dagli artisti delle note stridule che finivano coll'indisporre il pubblico. Ma nonostante questi appunti, taluni veri, altri falsi od esagerati, il *Profeta* finì per piacere ed essere acclamato come meritava e prese posto fra le più splendide creazioni del dramma lirico. L'*Africana*, rappresentata a Parigi nel 1867, dopo la morte del celebre maestro, ben poco aggiunse alla sua fama. Era la stessa scienza, la stessa ricchezza d'effetti, più capace di scuotere violentemente i sensi.

È un fatto che la potenza orchestrale messa al servizio dei compositori moderni è di due o tre volte superiore a quella di cui disponevano i maestri dei secoli scorsi. Il numero, la varietà, la qualità degli strumenti di ottone, a corde od in legno nulla più lasciano a desiderare, ed i più brillanti colori si stendono sulla tavolozza orchestrale: e nullameno non si può negare che il merito intrinseco d'un lavoro musicale consiste in un'eccessiva sonorità. Questa riflessione ci torna alla mente la caustica lezione data da Rossini all'epoca dell'Esposizione parigina del 1867. Dopo che Rossini erasi ritirato dalle scene, i compositori di musica avevano di mano in mano arricchito i loro spartiti coll'aggiunta dell'organo, del tam-tam, delle musiche militari, delle campane e

finalmente delle incudini. Egli ebbe l'idea di mettere in iscena il cannone per accrescere il numero degli strumenti musicali: quest'idea originale fece smascellare dalle risa. Con grande bravura però Rossini introdusse nella cantata delle nazioni, che compose per quella solennità, un *crescendo* finale coronato da un colpo di cannone, ed il nuovo istrumento unì la sua voce a quella dei quattromila esecutori, artisti di canto e suonatori, con tanta esattezza e precisione che la critica, anche la più severa, nulla trovò a dire. I novatori erano stati completamente schiacciati.

Scomparsi Rossini, Donizetti, Bellini e fra i minori Mercadante, Coccia, Pacini, Petrella, solo rimane Verdi, questo colosso a cui vivente fu innalzata una statua nell'atrio della Scala di Milano accanto ai tre grandi maestri Rossini, Donizetti e Bellini, che meno fortunati di lui l'ebbero dopo morte. Verdi ha varcato la settantina, ma è vegeto e robusto, e l'Italia altri capilavori attende dalla sua fervida immaginazione. Dal *Nabucco*, col quale si rivelò gran maestro, al *Ballo in maschera*, col quale cominciò la sua seconda maniera, e da questi al *Don Carlos*, all'*Aida* ed alla *Forza del destino* e per ultimo l'*Otello*, non troviamo che una serie di capolavori che denotano il continuo progresso fatto dal grande maestro. Altri distinti compositori abbiamo in Italia, e fra questi primeggiarono il Ponchielli (troppo presto rapito all'arte) l'autore dei *Promessi sposi*, dei *Lituani*, del *Figliuol prodigo* e della *Gioconda:* Gomez che ha dato alle scene con splendido successo il *Guarany* ed il *Salvator Rosa:* Boito, poeta e maestro che scrisse e musicò il *Mefistofele:* Marchetti e pochissimi altri. Tra i francesi tengono ancora il primato Gounod e Massenet: che col *Faust* l'uno, col *Re di Lahore* l'altro riuscirono a crearsi una fama mondiale. La Francia in questi ultimi tempi creò l'operetta, della quale fu sommo maestro l'Offembach colla sua *Bella Elena*, *Barbableu*, la *Granduchessa* e una sequela di gra-

ziose parodie, tutte ricche d'una musica gaja, spigliata che ha fatto la fortuna di moltissime compagnie che hanno inondata l'Italia. Dopo Offembach, Lecoq si distinse nella *Fille de Madame Angot* nel *Petit duc*, *Pompon*, *Giroflè-Giroflà* e molte altre, scrivendo della buonissima musica. Il *Boccaccio*, e la *Donna Juanita* di Suppè sono capolavori nel loro genere.

È giustizia notare che anche la coreografia ha fatto dei progressi giganteschi e pare abbia raggiunto il suo apogeo. Ai centoni di musica di tutte le opere, spesso raffazzonate dagli stessi coreografi, si è sostituita una musica scritta appositamente, adatta al soggetto, ballabili briosi e di buon gusto, e tra i maestri che più si distinsero in questo genere annoveriamo il Giorza, l'Hertel, Dall'Argine e Marenco. Dall'Argine e Marenco vollero essere anche operisti; ma i loro tentativi non furono coronati da felice successo. Tra i coreografi distinti ricorderemo l'Huss, il Perrot, il Galzerani, Rota, Pallerini, Taglioni, Montplaisir, Pratesi ed il Manzotti, che col suo *Excelsior* e l'*Amor*, che ebbe l'onore di essere replicato per 100 sere al Teatro della Scala, poi a Napoli, Roma, ecc., ecc., si rivelò per uno dei primissimi.

Da un po' di tempo la musica è entrata in un nuovo periodo di trasformazione e antesignano della nuova scuola è stato Riccardo Wagner, poeta e musicista, inventore della musica parlata....: o per meglio dire della musica dell'avvenire.... Però vi è un po' di confusione nel senso che si suol dare a questa frase, poichè, secondo Wagner, non vorrebbe già dire che la sua scuola non è pei contemporanei, ma per quelli che verranno poi: esso intenderebbe asseverare che il genere il quale più che altrove attecchisce in Germania, deve esser la base della nuova scuola germanica; secondo altri invece la frase sarebbe spiegata nel senso che la sua musica, mancante di melodia, appaghi poco il senso acustico e sia riserbato ad una futura generazione, scoprirne le bellezze e so-

stituirla alla musica melodica prettamente italiana. Che Wagner fosse un uomo dotato di un ingegno eccezionale e d'una tenacità pari all'ingegno, nessuno osa negarlo, ma è pur certo che i suoi lavori come il *Lohengrin*, il *Rienzi*, il *Vascello fantasma*, i *Maestri* e la *celebre trilogia* data a Beyrouth in un teatro edificato espressamente per la solenne circostanza, piacquero e piacciono in Germania e più di tutto a Monaco; ebbero in Italia successi contrastati, non sono ammessi in Inghilterra e fiascheggiarono in Francia. È dunque vera gloria?

Ai posteri l'ardua sentenza!

CAPITOLO XXXV

—

Episodio 9.°

Una rappresentazione al teatro San Carlo al principio del nostro secolo.

Siamo a Napoli, e nei primi anni del regno di Gioachino Murat, il gran generale di cavalleria. Al teatro San Carlo vi cantava, come secondo soprano, una giovine esordiente della provincia di Cosenza, Maria Baldini, allieva di un povero organista del suo paese. Volendo conservarsi onesta, aveva scelta a dimora una cameruccia al quinto piano, in uno di quei vicoli, che mettono in strada Toledo e già da sei mesi vi rimaneva soletta lavorando e studiando, quando le esigenze della sua professione non la chiamavano al teatro, od alle prove al clavicembalo, nella casa dell'impresario. Un letticciuolo chiuso nell'alcova, due seggiole impagliate, una cassa che conteneva le sue vesti, un tavolino di pioppo, coperto di tela incerata, il busto in gesso di Cimarosa ed una spinetta componevano tutto il mobiliare. Vicino alla finestra, appeso, vi era uno specchio, appena capace di riprodurre i bei contorni della sua fisonomia. Eppure la Maria era felice, perchè l'umile alloggio le ricordava che era libera, indipendente e non più sotto la tutela della vecchia zia, che, bac-

chettona all'eccesso, voleva impedirle di percorrere la carriera teatrale. Padrona dunque della sua volontà, e dotata di buona voce, potè esordire al San Carlo, e grazie al buon successo, alla bellezza delle sue forme, ottenere una scrittura che, dopo un semestre di prova, le fruttava cento ducati al trimestre, e questi bastavano ai suoi limitati desiderii.

Ora qual'è la fanciulla avvenente, che a sedici anni, non fabbrichi i suoi castelli in aria e non pensi all'avvenire che deve formare la sua felicità! Maria era una figlia d'Eva, con tutte le virtù ed i difetti delle altre, e quando si vide accettata dal pubblico ed applaudita cominciò a dire a sè stessa: « Oh quanti adulatori verranno a corteggiarmi! Quante letterine profumate si scriveranno al mio indirizzo! Ma io voglio conservarmi onesta e resisterò a tutte le seduzioni! Studierò con amore e quando la mia riputazione artistica detterà legge agli impresari d'Italia e dell' estero io sposerò un bravo artista o qualche signorotto di provincia colto dal fulgore de' miei sguardi, dal vezzo del canto, ed un po' anche dalla mia onestà.... così mi godrò una vita agiata, felice e gioconda! »

Ma l'uomo o la donna propongono ed i fati dispongono. Una delle prime conoscenze che fece nei primi mesi della sua carriera fu un giovine bolognese, scenografo, allievo di uno dei più celebri pittori del teatro comunale. Di carattere buono e nobile dava a Maria dei savii suggerimenti, per ben condursi nella società assai corrotta in cui aveva preso il suo posto. Maria riconoscente per quei buoni consigli, sulle prime non si accorse che erano dettati da una passione verace e profonda concepita per essa dal giovine pittore. Corrado, che tale era il suo nome, aveva venticinque anni: bello di forme, aveva gli occhi pieni di fuoco: bruno di barba, bruni e ricciuti i capelli, che bipartiti sulla fronte gli scendevano sulle spalle, giusta la moda rafaellesca adottata dagli artisti della sua epoca. Laborioso e franco nel dipin-

gere, era altrettanto timido nelle arti della seduzione, e però vegliava con sollecitudine fraterna sulla sua amica, e ogni sera, quando lo spettacolo era finito, le offriva il braccio per accompagnarla sino alla porta della casa, nè mai gli era passato per la mente di domandarle il permesso di varcare la soglia della sua cameretta. Maria era felice d'aver un amico sì disinteressato, e fiduciosa gli dava a leggere le letterine eleganti che le scrivevano i gazzettieri, i fannulloni e gli sfaccendati della capitale. Quei biglietti, quelle generose offerte di regali, di ville, di appartamenti davano le vertigini al nostro Corrado e sognava un matrimonio, che solo avrebbe potuto togliere la sua Maria dalle lusinghe e dalle seduzioni.

Ma fra questi ondeggiamenti i giorni passavano e molte idee si erano modificate nella mente di Maria. Prima di tutto il male esempio delle compagne, meno giovani e meno belle, che traevano la vita in mezzo all'agiatezza ed ai piaceri, aveva dato di che pensare alla giovine artista, quando alla notte tornando dal San Carlo si vedeva sola in quella povera cameruccia, davanti a' suoi poveri mobili ed alle pareti disadorne.... e spesso sospirando esclamava: « È strano però!... le altre tutto ed io nulla! Corrado è buono.... gli voglio molto bene.... ma è povero quanto me!... guadagna appena da vivere! Conservarsi onesti si campa, è vero, ma come?... La stima! Oh la gran bella stima che gli uomini hanno di noi disgraziate! Si direbbe che il buon Dio ci abbia messe al mondo per loro trastullo.... per appagare i loro capricci!... E nullameno il bel guadagno che si ha a far le ritrose. Corrado! Corrado! quanto mi costi! E andrà sempre così? »

Una fanciulla, che ragiona in questo modo è per metà perduta! Infatti non andò sempre così. Le maligne suggestioni produssero il loro effetto.

Al teatro San Carlo, in una serata di gala, si rappresentavano le *Astuzie femminili* di Cimarosa. La Baldini sosteneva la parte di *Ersilia*. Al suo appa-

rire alla scena, i primi segni d'applauso partirono dal palco di proscenio a dritta, occupato da tre giovanotti, appartenenti all'aristocrazia napoletana. Uno di essi, il barone Augusto San Vitali le porse un bellissimo mazzo di fiori. Maria accettò il mazzo e ringraziò con un sorriso il ricco donatore. Per tutta la serata fu uno scambio di occhiate e di sorrisi ed i due amici si rallegrarono col giovine barone della conquista che aveva fatta.

Terminato lo spettacolo, i tre amici uscirono dal palco e fecero ala nell'atrio, per ammirare e salutare le gentildonne che andavano a raggiungere le loro carrozze. Dopo la folla uscirono gli artisti, e Maria, appoggiata al braccio di Corrado scese la scala e si incamminò verso la porta. Scontrandosi col baroncino, fece un profondo inchino e sospirò affrettando il passo, per sottrarsi a quella seduzione.

— Perchè sospiraste Maria? le domandò Corrado inquieto.

— Non lo so, rispose Maria: pensavo ad una nuova parte che dovrò quanto prima rappresentare.

— Voi non mi dite la verità, soggiunse Corrado, voi non siete più la stessa per me ed è da parecchio tempo che me ne sono avveduto. Parlatemi francamente Maria.... e sarà meglio per voi.... e per me.

— E sia, esclamò Maria, fermandosi a pochi passi dalla porta della sua casa: giacchè voi stesso m'interrogate, preferisco distruggere, con un colpo solo tutte le vostre illusioni, come ho già distrutte le mie. Che serve sperare, quando è impossibile ottenere? Noi non potremo mai sposarci perchè siamo troppo poveri per permetterci il lusso del matrimonio e della famiglia. Io colla mia voce, colla mia poca abilità potrò tutt'al più guadagnare quanto appena basta per non mancare di nulla. Voi, lavorando assiduamente da mattina a sera, logorandovi la salute, troppo nobile e leale, incapace d'ordire cabale e raggiri, guadagnerete altrettanto! Come vedete dunque, soli siamo ricchi: uniti saremmo poveri e forse potrei un

giorno rimproverarvi la triste esistenza. Fate senno, Corrado: meglio vale distruggere con un colpo solo queste chimeriche speranze, che intisichire, correndo dietro uno scopo che il destino ha reso impossibile.

— Maria, diceva sospirando il giovine, voi non avete coraggio.

— È quasi un anno, rispondeva Maria, che subisco l'influenza della mia posizione e la mia esistenza è triste e monotona, punto simile a quella delle mie compagne di canto e di danza!

— Ora comprendo, replicò Corrado, voi invidiate la loro esistenza ed io ne ho la colpa. È a me, che per un anno avete sacrificato i piaceri che vi avevano offerto.... io era egoista, Maria.... perdonatemi.... e addio! io non vi rivedrò forse più.... ma se un giorno il dolore e la sventura battessero alla vostra porta.... una vostra parola.... e il vostro amico vi consolerà.

Ciò dicendo le strinse la mano e si allontanò correndo, per nascondere le lagrime che gl'irrigavano le guance. Maria scossa da quel dolore, da quelle parole, aprì la bocca per richiamarlo.... ma si pentì ancora, aprì con moto convulso la porta e salì nella sua cameretta.

Otto giorni dopo, Maria, lasciava il suo modesto abituro del vicolo Campane per abitare un sontuoso appartamento a Margellina; andava e ritornava dal teatro, mollemente sdraiata in un ricco equipaggio, sulla cui portiera vedevansi gli stemmi baronali di Augusto San Vitali. Non v'ha al mondo principe generoso e splendido quanto un amante nei primi mesi della luna di miele. Castelli, ville, palagi, il mondo intiero darebbe all'amica del suo cuore, se li possedesse e potesse disporne. Augusto, ricchissimo di censo, nulla trascurava perchè la sua vita fosse vita d'incanto. Ogni giorno, pranzi lautissimi, partite di campagna, passeggiate sul mare, splendidi donativi, ed ambedue, abbracciandosi nell'estasi del piacere, ripetevansi a sazietà che mai avrebbero sognato

di essere così pienamente felici. Ma scorsi pochi mesi si accorsero che non potevano più nascondere il loro amore, e, venuto il mese di luglio, Maria si vide costretta a chiedere lo scioglimento del suo contratto, che l'impresario non ebbe coraggio di negarle, scherzando anzi, sull'imperiosa circostanza che lo faceva domandare.

Verso la metà del seguente ottobre Maria era madre di una bellissima bimba, a cui ella stessa volle dare il latte, tanto era orgogliosa del frutto del suo amore. Ma Augusto era già sazio dell'affetto di quella fanciulla, e senza cuore provava il bisogno di riacquistare la sua libertà.

— Bella vita io devo condurre, diceva una sera fra sè, trovandosi solo vicino alla culla della sua bambina. Se i miei amici, le gentildonne mie conoscenti vedessero il barone Augusto San Vitali cantare la ninna-nanna a questa smorfiosa, sì che vorrebbero ben ridere alle mie spalle. Jeri notte gran festa da ballo a Corte ed io qui: stassera gran *soirée* dalla principessa Ginetta, che adoro, ed io qui!... mi avevano detto che le artiste di teatro sono come le anguille e le farfalle che scivolano dalle mani per posarsi su nuovi fiori ed io invece sono capitato nella eccezione della regola. Come è divertente addormentare una bimba che piange e non vuol saperne di dormire.

Sei mesi dopo che Maria aveva reso il barone padre d'una bellissima creatura, le sue visite cominciarono a farsi più rare: mille pretesti trovava per allontanarsi il più presto possibile, e svogliato riceveva e ricambiava i baci ardenti della sua innamorata. Maria comprese di essere tradita e previde che Augusto presto l'avrebbe abbandonata; l'amore che sino allora aveva nudrito nel seno cominciò a cambiarsi in odio, e presentendo una rivale giurò in cuor suo di vendicarsene. Una sera, mentre la sventurata col velo sugli occhi attraversava il peristilio del teatro, una voce a lei ben nota la fece trasalire.

Era il barone Augusto, che sommessamente diceva ad una signora che le era vicino.

— Quando potrò rivedervi Ginetta?

— Vi scriverò, aveva risposto la gentildonna, mentre dava il braccio al marito che non era giunto in tempo, per udire quelle parole.

Maria aveva riconosciuta la donna che le rapiva il cuore del padre della sua Rina. Dominata dall'idea della vendetta seguì il barone e lo raggiunse.

— Vengo a cena a casa tua, gli disse forzandosi di sorridere, non mi negare questo favore.... sarà forse l'ultimo che ti domando.

Augusto, ch'era lontano le mille miglia dal sognare quell'apparizione, la fece condurre in una carrozza da piazza al suo palazzo. Il largo San Ferdinando era affollato da molta gente e voleva evitare uno scandalo. Maria aveva già formato il suo piano di vendetta. Mentre Augusto faceva bollire il the, riuscì a gettare nella tazza di lui poche goccie d'oppio che teneva con sè, che l'addormentarono completamente. Quando si accorse che Augusto non avrebbe potuto sorprenderla, in punta di piedi passò in un ricco gabinetto, aprì l'elegante mobile che racchiudeva le sue carte ed in un cassettino, chiuso a molla, trovò un pacco legato con fetuccia di seta verde, ed in quel pacco venti lettere profumate. La gentildonna, che le aveva scritte, era stata tanto imprudente da compromettere il suo nome e quello di suo marito.

Due giorni dopo, nel riporre un'altra letterina nel cofanetto, si accorse che il pacco gli era stato trafugato. Non sospettò che di Maria. Fuori di sè corse alla casa dell'artista: pianse, pregò, minacciò, tentò ogni mezzo per riavere quei fogli, che compromettevano l'onore di due famiglie: tutto fu inutile! Augusto, allora, acciecato dalla disperazione, l'afferrò per le braccia e gittatala a terra, brandì un pugnale, gridando:

— Miserabile! a me quei fogli o ti uccido!

Ed il Barone avrebbe mantenuto la sua minaccia,

se un nuovo personaggio non fosse improvvisamente entrato in quella camera. Era Corrado che giungeva in tempo per sottrarre Maria all'ira di quel forsennato!

— Corrado, sclamò Maria alzandosi, è Dio che vi manda per difendermi contro quest'uomo vilissimo che mi ha abbandonata insieme al frutto della nostra colpa. Egli rinnega sua figlia che domani, io morendo, potrebbe pure morire di fame. Ei la rinnega, per una donna, una patrizia maritata, della quale ho in mano la rea corrispondenza.

— Maria, diceva supplicando il barone, se non la mia vita, salva almeno l'onore di una famiglia.

— E l'onor mio e la vita della mia Rina valgono più nulla agli occhi vostri? Poscia, levandosi dal seno il pacco che aveva sottratto continuò:

— Corrado, a voi consegno queste lettere.... sono della sua novella amante.... una gentildonna maritata... che macchia lo stemma gentilizio della sua onorata famiglia. Potrei mandarle al marito ed ottenere così due vendette. Non lo faccio, perchè non amo più quest'uomo, anzi, lo disprezzo. Ma in nome di nostra figlia esigo che ciascuna lettera abbia il valore di 250 ducati e che la somma sia iscritta nel gran libro a favore di Rina.... e che se la fanciulla morisse, questa somma debba ritornare a suo padre.

Corrado sapeva dell'abbandono del barone e si affrettava alla casa di Maria, per porgerle una parola di consolazione; ma non si aspettava di dover assistere a quella scena. Guardò il pacco che gli aveva consegnato Maria e contò le lettere che conteneva.

— Sono venti le lettere, disse dopo un momento di pausa ed avvicinandosi al barone.

Augusto afferrò, febbricitante, la penna, tracciò un' obbligazione di 5000 ducati e la consegnò a Corrado.

— Ora gettate quella corrispondenza sul fuoco, continuò Maria.

— Sì, esclamò Corrado, guardando con orgoglio il barone, che non osava alzare gli sguardi, vada alle fiamme il disonore d'una famiglia e con essa arda anche l'obbligazione dovuta alla paura e non all'affetto, alla libera volontà. Maria, malgrado i tuoi errori, io ti ho sempre amata, non tanto pe' tuoi vezzi, che pel tuo cuore. Ora che ti so libera, vengo ad offrire a te il titolo di sposa, alla tua Rina quello di padre. Lasciamo l'oro ai ricchi, perchè con esso possono francamente sedurre e tradire.... in esso possono anche affogare i rimorsi che dilaniano le anime loro.

— No, uomo generoso, rispose Maria, rotta dai singhiozzi, non posso accettare la vostra proposta: col ricordo de' miei falli trascorsi, potrei rendervi completamente felice? Un abisso sta aperto fra noi.

— Le sventure ed il pentimento valgono a ricolmarlo.... non piangere Maria.... gettati fra le mie braccia e tutto sia dimenticato.

La povera artista, affranta dalla commozione, vi si precipitò singhiozzando e non trovò più parole per insistere. Il barone, accorgendosi che la sua presenza in quella camera lo rendeva doppiamente ridicolo, uscì, lieto che fosse salvo l' onore della principessa.

Due mesi dopo quanto era avvenuto, Corrado con Maria sua moglie e la piccola Rina, lasciava Napoli e recavasi a Barcellona, ove era stato invitato per lavorare a quel teatro. Come ridire la consolazione segreta, l'amore ognor crescente, profondo di questi giovani cuori? Avevano troppo sofferto per non godere della felicità, che ad essi la provvidenza a larghe mani accordava.

Maria pure aveva ripresa la sua carriera, ottenendo a Barcellona una lucrosa scrittura. Una sera in cui sulle scene doveva cantare in una delle sue opere favorite, nel *Matrimonio segreto*, l'avvisatore le consegnò un grosso plicco che era giunto dall'Italia. In quel plico vi era rinchiuso un testamento. La povera

Maria, leggendo la lettera che l'accompagnava non potè trattenere le lagrime.

Corrado che le era vicino prese il foglio e lesse:

« Il barone Augusto San Vitali, prima di soccom-
« bere vittima di un duello avuto col principe di
« Belmonte, per questioni di giuoco, ha istituita sua
« erede universale Rina, vostra figliuola e voi usu-
« fruttuaria della ricca sostanza. Nel darvi tale par-
« tecipazione, mi è grato soggiungervi, che ne' suoi
« ultimi momenti implorava il vostro perdono e la
« vostra benedizione. — Notaio SIMETTA. »

CAPITOLO XXXVI

—

Episodio 10.°

La prima rappresentazione del "Barbiere" all'Argentina di Roma.

Il carnevale del 1816 era stato brillantissimo in Roma. Fra le celebrità artistiche che si erano dato convegno nella capitale del mondo cattolico teneva il primato un giovine che non aveva ancora raggiunto il quinto lustro e che già godeva di una riputazione quasi mondiale. D'immaginazione fervida, di fisonomia simpatica, caustico nelle sue conversazioni e lontano dalla famiglia che amava, il giovine artista era costretto, dall'arte che professava con passione, a gir peregrinando di paese in paese, ed ancora non aveva trovato un cuore che al suo corrispondesse e lo dominasse. Nato a Pesaro, educato a Bologna dal dotto padre Mattei, a Milano ed a Venezia aveva ricevuto il suo battesimo e l'aureola dell'immortalità. L'opera il *Tancredi*, che scrisse a vent'anni appena compiuti, aveva spaventato i bottoli ringhiosi della critica pedante, soggiogate le orecchie degli eterni lodatori delle musiche antiche e destato tale entusiasmo nel popolo veneziano, che nelle vie, nei palagi, sui canali, nelle bettole e persino nelle

aule dell'alta magistratura, si canterellava il celebre duetto: *Mi rivedrai, ti rivedrò*, ecc.

Dovunque andava il giovine compositore erano ovazioni, trionfi; gl'impresarii andavano a gara per scritturarlo: il principe Eugenio Beauharnais, vicerè d'Italia, trovando il nome dell'autore del *Tancredi* nella lista dei coscritti, lo faceva cancellare addirittura, per risparmiarsi il rimorso di esporre un tanto genio alle palle nemiche.

Roma volle udire la sua musica.... Rossini accettò l'offerta dell'impresario del teatro Valle e scrisse per quel teatro un'opera semi-seria *Torvaldo e Dorlisca*, che piacque, ma non destò fanatismo. Egli però non si decideva a lasciar Roma, sotto l'impressione di un mezzo successo, e la sorte sembrò favorirlo. L'impresario dell'Argentina, che doveva riaprire quel teatro per la stagione di primavera, voleva assicurare le sorti della cassetta con un lavoro del giovine maestro. Sullo scorcio del carnevale, di buon mattino andò a trovarlo, gli fece la proposta e nel tempo stesso gli presentò un vecchio libretto, pregandolo di ringiovanirlo con una musica nuova. Il libretto che l'impresario, per risparmio di spese, presentava a Rossini, era quello del *Barbiere di Siviglia*, un po' ritoccato, e già musicato da Paisiello. Rossini, solo nel leggerne il titolo, si meravigliò dell'improntitudine dell'impresario. Per quanta fiducia avesse il maestro nel suo ingegno, non ne possedeva abbastanza per spingere l'audacia sino a competere con Paisiello: sicchè senza più protestò all'impresario che non avrebbe messo una nota su quel libretto, senza il permesso del celebre compositore napoletano. Rossini era testardo, e quando aveva detto una cosa non vi era mezzo per farlo disdire. Si dovette scrivere a Paisiello, che dopo parecchi giorni rispose che annuiva al desiderio dell'impresario e del maestro.

Quando l'impresario tornò da Rossini colla risposta tanto desiderata, mancavano quindici giorni soli all'apertura dell'Argentina, e la stagione doveva

inaugurarsi colla nuova opera. Il maestro era ancora a letto, quando l'impresario gli presentò la famosa lettera.

— Duolmi che sia arrivata tardi, disse il maestro ancora mezzo assonnato. All'apertura del teatro non mancano che quindici giorni! Che si fa in quindici giorni? uno spartito è impossibile.

— Tu sei il taumaturgo, che opera miracoli, rispose l'impresario, e questo che ti domando non sarà nè il primo nè l'ultimo.

— Queste sono parole, soggiunse il maestro, non certo offeso da quelle adulazioni.

— E tu compirai i fatti.... io corro a far stampare i preavvisi, che ho già fatto predisporre in stamperia. La compagnia di canto, che ho scritturata, non potrebbe essere migliore. La Colbrand, Garcia e Zamboni sono tue conoscenze. Da qui a tre o quattro giorni metteremo in prova il primo atto. Addio.

E, sfavillante di gioia, se n'andò senza aspettare la risposta del maestro.

Dopo quanto abbiamo narrato, i nostri lettori si immagineranno che il maestro, balzato dal letto, sia corso al gravicembalo, vi abbia messo sul leggio il libretto del *Barbiere*, e torturando la mente le abbia chiesto quei canti divini, che dovevano far impazzire tutti i buon gustai della musica, presenti e futuri? Niente di tutto questo. Rossini fece spalluccie, si voltò sul fianco destro e dormì placidamente altre due ore, come un buon figliuolo, cui nessun peso gravasse la mente. E nulla meno, che è che non è, colla sua bacchetta magica, in tredici giorni lo spartito era pronto e studiato ed il teatro Argentina risuonava per la prima volta delle inebbriandi melodie del *Barbiere*.

Il teatro era straordinariamente affollato, perchè grandissima l'aspettativa. Rossini, impassibile, era seduto al cembalo, come allora era di moda: l'impresario gli stava vicino in piedi, un po' febbricitante, perchè taluni aristarchi, dispensatori di fama, avendo

assistito alle prove, avevano sentenziato essere quella musica un guazzabuglio e preconizzato un solennissimo fiasco. Sputando grottesche sentenze, dicevano che era scritta fuor d'ogni regola artistica, che l'accompagnamento delle trombe e della gran cassa copriva le voci e sorpassava i limiti di tutte le convenienze acustiche, che insomma era un caos senza capo, nè coda. Il pubblico dunque, mistificato da questi bottoli, era entrato in teatro colla decisa volontà di fischiare il maestro; talune circostanze imprevedute affrettarono la caduta. La sinfonia, un po' stiracchiata dall' orchestra, passò senza biasimo e senza lode: il coro del ringraziamento riscosse qualche fischio: al tenore si spezzarono le corde della chitarra mentre cantava la sua romanza: « *Ecco ridente in cielo* » e così ai fischi si unirono risate di cattivissimo genere, che tirarono fuori di carreggiata il povero cantante: a Figaro, mentre cantava la sua aria, avvenne la stessa disgrazia, e per meglio finire Don Basilio, uscendo, inciampò nella vasta toga, cadde, si ruppe il naso e grondante sangue fu costretto a ritirarsi dalla scena.

Ne seguì un baccano indiavolato e si calò la tela. Rossini, che come un buon segugio aveva fiutato il vento, quatto, quatto, per una porticina del palco scenico se n' andò dal teatro, e tornato a casa si cacciò fra le coltri, e senza un pensiero al mondo si addormentò profondamente. E fece bene, perchè rialzata la tela e continuata l'opera, il pubblico, a poco a poco perdè la pazienza, dopo aver gridato e fischiato si levò furioso, ruppe le panche, il lampadario, impose brutalmente silenzio ai cantanti ed all'orchestra, ed imprecò allo sfacciato maestro che aveva osato manomettere un libretto, sul quale Paisiello aveva creato un capolavoro. Una tale audacia, in un giovine maestro, a tutti era sembrata imperdonabile.

La sera seguente si dava la seconda rappresentazione, come di prammatica per gli abbonamenti pari e dispari. L'impresario, per quanto facesse, non riu-

sci indurre il maestro a recarsi in teatro. Fu irremovibile. Il teatro era affollato quasi più della prima sera, perchè si voleva dare una seconda ed ultima lezione al temerario che aveva suscitato lo sdegno universale. Ma le cose andarono diversamente ed il fiasco si tramutò in trionfo.

Il capo d'opera di gaiezza, di *vis comica*, la più bella produzione musicale del nostro secolo, nel genere buffo, scosse l'uditorio invelenito del teatro Argentina e lo fece rubello al precipitato ed ingiusto giudizio della sera precedente. L'opera fischiata fu portata alle stelle; l'orchestra, ch'era stata graziata del titolo d'insolente, perchè cuopriva le voci dei cantanti, fu entusiasticamente applaudita: gli strali della critica più ringhiosa si spezzarono, come fragili canne, in mezzo al delirio universale: il maestro fu clamorosamente acclamato, ma il bisbetico maestro, assente, non poteva comparire al proscenio.

Era corsa la voce, per la platea, che Rossini disgustato per le improntitudini della sera precedente, aveva rifiutato di recarsi al teatro. Non ci volle altro, perchè, terminata l'opera, il pubblico, in massa, si recasse con torce ad acclamarlo ed applaudirlo, sotto le finestre della casa, ov'egli già dormiva saporitamente. Era tuttora in quel letto, in cui dispettosamente erasi cacciato la sera innanzi, e dal quale un'entusiastica ovazione lo faceva uscire.

La stagione dell'Argentina si aprì e si chiuse col *Barbiere di Siviglia*. Da quell'epoca in poi, come ben disse un elegante biografo, il *Barbiere* imprese il suo giro artistico intorno al globo « a radere le ispide barbe degli aristarchi, a racconciare il *tuppè* dei maestrucoli ed a tagliare le incipriate code dei barbassori, » nè pare abbia finito il suo tempo, sebbene il celebre maestro abbia già da alcuni anni lasciato il suo mortale involucro, per spaziare nelle sfere eteree.... da cui trasse le divine melodie delle sue opere immortali!

CAPITOLO XXXVII

—

Il teatro drammatico nel secolo decimonono.

Gli sconvolgimenti politici che segnalarono i primi anni del nostro secolo, le imprese meravigliose del Bonaparte, pareva dovessero paralizzare il progresso artistico-letterario e arrestarne lo sviluppo. Le cose, per fortuna del nostro paese, andarono ben diversamente. Uomini grandi fiorivano nelle arti, nelle scienze e nelle lettere, ed anche la poesia drammatica ebbe nel primo quarto del presente secolo appassionati cultori. Sullo scorcio del 1700 e nei primi anni del 1800, a parte la miriade dei poetucoli ai quali non era concesso uscire dalla mediocrità, sorsero in Italia commediografi e tragici insigni, che seguendo le orme di Goldoni e di Alfieri dimostrarono con evidenza di fatti esser questa la terra dell'arte per eccellenza. Giovanni Giraud, Francesco Augusto Bon ed Alberto Nota costituiscono la triade più perfetta degli scrittori comici, Niccolini, Pellico, Manzoni e Marenco Carlo costituiscono la nobile falange dei poeti tragici.

Tutti questi uomini grandi nella letteratura drammatica, quantunque nati nel secolo decorso, appartengono all' epoca nostra. Il conte Giraud, nato in Roma nel 1776 sino dall' infanzia diede luminose prove d'animo gentile e d'ingegno svegliato: appassionato

per le belle arti studiò la pittura, la musica e la poesia: in tutte riuscì valentissimo. Fatto adulto intraprese la carriera delle armi e si acquistò gradi ed onori. Ma la passione per la poesia drammatica, in lui predominante, l'indusse ad abbandonare il militare servizio, per dedicarsi interamente allo studio della scena, che è lo studio e l'analisi del cuore umano. Fra i suoi primi lavori troviamo l'*Ajo nell'imbarazzo*, che scrisse per stigmatizzare il cattivo sistema dell'educazione romana. *Don desiderio disperato per eccesso di buon cuore* ed il *Pranzo della fiera*, che n'è il seguito, riportarono splendido successo e fruttarono moltissimi applausi all'autore. Il *Sospetto funesto*, dramma a forti tinte, rilevò meglio la potenza immaginosa del poeta, perchè più utilmente s'imprime nell'animo degli spettatori, dipingendo il simultaneo contrasto del bene col male, del bello col brutto.

Il conte Giraud all'epoca della dominazione francese in Italia fu nominato ispettore generale dei teatri nei dipartimenti al di quà delle Alpi, ed in tale sua qualità stabilì a Firenze la sua dimora: mentre si accingeva alle necessarie riforme che richiedevano le scene italiane, concepì l'idea del *teatro domestico* ad imitazione di quello creato in Francia da Berquin: ed in vero la morale non fu mai posta in azione con più talento di scena nè con maggior profitto della gioventù. Appena comparvero le opere del Giraud, in Francia furono fedelmente tradotte, come pure si tradusse l'*Ajo nell'imbarazzo*, che tanto piacque ai critici i più incontentabili. Dopo molti anni d'assenza, pregato da' suoi fratelli che l'adoravano, si decise ritornare a Roma, ma sorpreso di lì a poco da una paralisi succeduta a lunga malattia, si fece trasportare a Napoli ove morì d'apoplessia nel maggio del 1834, avendo appena compiuto il cinquantottesimo anno. Con virtù d'ingegno potente e con aggiustatezza di sano criterio, trattò il Giraud la frusta che piaga e sana nel medesimo tempo, e come poeta comico, dopo Goldoni, fu egli il primo ministro dell'italiana Talia.

Francesco Augusto Bon che abbiamo conosciuto ancora distinto attore e direttore della celebre compagnia lombarda ideata da Giacinto Battaglia e capitanata da quel sommo artista che è Alemanno Morelli, era nato nel 1788 a Venezia da cospicua famiglia iscritta nel libro d' oro della serenissima repubblica. Terminati, giovanissimo ancora, gli studii filosofici, seguì l' usanza di quei giorni tanto comune a quelli che appartenevano a famiglie patrizie, entrando al servizio della marina veneta. Scorso poco tempo e innamoratosi d' una delle più celebri attrici della sua epoca, Assunta Perotti, svestì l'assisa militare, si lanciò nella palestra comica e quasi improvvisamente esordì sulle scene del teatro di Mantova. Dopo due anni di noviziato si rivelò *attore brillante* di primo ordine, genere di parte che può dirsi egli stesso abbia creato o per lo meno ingentilito ed ampliato, accoppiando alla gaiezza, eleganza e spontaneità dei francesi, che tanto aveva studiato, la dignità, l'espressione e l'energia italiana. Salito a splendida rinomanza, amato da tutti, universalmente applaudito e festeggiato, appartenne alle compagnie più in voga che erano di quei tempi al servizio delle Corti di Napoli, di Torino e di Modena, delle quali non era solo attore, ma direttore. Istituì la famosa comica-società Bon, Romagnoli e Barlaffa, colla quale ridonò alle scene quasi tutto il repertorio di Carlo Goldoni. Fu anche per molti anni direttore dell'Accademia filodrammatica di Milano e più tardi d'una società di dilettanti padovani. Nella sua triplice qualità d' artista, di direttore e di poeta comico, lasciò un teatro completo. *Ludro e la sua gran giornata*, *Così faceva mio padre*, *Trovatemene un' altra*, l'*Importuno e l'astratto*, il *Vagabondo e la sua famiglia*, *Dietro alle scene*, il *Matrimonio di Ludro*, il *Duello della nonna*, *Niente di male*, *Se io fossi ricco*, la *Bizzarria d' una giovane sposa*, il *Testamento di Figaro*, la *Vecchiaia di Ludro*, i *Compagni di viaggio*, il *Dovere d'un amico*, il *Ritorno del marinaio*, *Bene*

al male e male al bene, l'*Addio alle scene*, ecc., sono additate fra le migliori del suo vastissimo repertorio, perchè composizioni condite di attici sali, di motti pungenti e satirici, di pitture sociali e morali, di vivaci e spiritosi dialoghi, di briosi e faceti argomenti che ancora divertono gli spettatori: ed a collocare Francesco Augusto Bon tra i più celebri continuatori di Goldoni basterebbe la sua trilogia del *Ludro*. Nei lavori del Bon si riscontrano moltissimi pregi: cioè virtù di svegliato ingegno, aggiustatezza di criterio, profonda cognizione dell'uomo e delle sue più ardenti passioni. Abbiamo di lui anche parecchi scritti sull'*arte comica* e sopra argomenti che la riguardano da vicino. I suoi principii d'*arte drammatica* rappresentativa dettati nell'istituto di Padova sono bellissimi. Con quelli scritti dal Morelli e dal Gattinelli, i principii del Bon costituiscono il necessario *Vade mecum* per l'artista ed il dilettante drammatico. Cento e più articoli di genere vario pubblicò Augusto Bon nella *Gazzetta* di Milano ed in moltissimi altri periodici italiani. Lasciò due commedie inedite, la sua auto-biografia narrata a mo' di romanzo sotto il titolo di *Avventure comiche e non comiche* di F. A. Bon, e fra i manoscritti le lezioni che dettò all'Accademia filodrammatica di Milano. Fu nell'epoca più splendida di F. A. Bon che le scene italiane contarono una lunga serie di celebrità comiche, tragiche e drammatiche. La Marchionni, la Pelandi, la Bettini, la Pelzet, l'Internari, la Romagnoli e nel sesso forte Blanes, De Marini, i fratelli Lombardi, Modena Giacomo, padre dell'immortale Gustavo, Vestri, Monti, Vergnano e Dondini.

Però sino a quest'epoca, cioè verso la metà del secolo, la scena drammatica quanto ad addobbi o per meglio esprimerci, a progresso estetico, erasi conservata stazionaria. Era dunque necessario che le commedie volgarmente dette *da tavolino*, e nelle quali predominava la mediocrità borghese, subissero una radicale trasformazione.

Un distinto letterato e poeta drammatico, Giacinto

Battaglia, l'autore della *Luisa Strozzi*, coadiuvato dai savi consigli di un giovane artista che muoveva i primi passi verso la celebrità, Alamanno Morelli e da F. A. Bon, ebbe la prima idea di questa trasformazione e scritturando gli attori più in voga, i più allievi di Modena, creò la celebre compagnia Lombarda che fu modello a tutte le altre. In essa presero posto la Sadosky, l'Arrivabene, la Botteghini, la Mayer, la Zamarrini, Morelli, Majeroni, Bellotti Bon, F. A. Bon, Balduini e più tardi la Zuanetti-Aliprandi, la Ristori-Vedova e quanto di meglio contava allora l' arte drammatica. Ne a questo si limitò l' idea del Battaglia del e Morelli: col buon senso, e la grande conoscenza artistica composero un repertorio svariato di produzioni italiane e straniere e tutti i capolavori fecero in quel turno la loro comparsa recitati colla religione dell' arte e corredati da tale apparato scenico al quale i pubblici italiani sin allora non erano stati abituati.

Sulle orme della compagnia Lombarda si posero i Mascherpa, Domeniconi, Lipparini, la Real sarda, più tardi Astolfi: ma Bellotti Bon, celebre attore per le parti comiche, fu dopo Morelli il capocomico più accreditato dei nostri giorni, e nelle sue tre compagnie che tante ne ebbe per il periodo di tre anni, raccolse il fior fiore della drammatica italiana.

E la Marini Virginia, l' Adelaide Tessero, la Pia Marchi, la Giacinta Pezzana, la Cazzola, la Fumagalli, la Robotti, la Pedretti e più tardi l' Eleonora Duse, la Fantecchi, la Boetti-Valvassura, la Boccomini-Lavaggi, la Graziosa Glech, la Pieri: Modena e Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Majeroni, Emanuel, Cesare Rossi, Ermete Novelli, Pieri Gaspare, G. Gattinelli, Peracchi, Romagnoli, Luigi Monti, E. Belli-Blanes, Angelo Zoppetti, Claudio Leigheb, Pietriboni, Salvini Alessandro, Capelli, Ceresa, Salvadori, Ciotti, Lavaggi, Angelo, Gaetano e Leopoldo tutti e tre figli a quel gigante che fu Luigi Vestri, Reinach, Rasi, A. Alberti ed altri molti bastano a provare di quanta

luce sia stata irradiata in questo trentennio l'arte drammatica, e noi ci lusinghiamo che troppo presto non abbia a chiudersi la serie delle sceniche illustrazioni.

Fu pure nell'epoca in cui Melpomene, Euterpe e Talia dominavano da regine sulle scene nostre, che in Francia cominciò la lotta fra i classicisti ed i romantici, della quale nella letteratura drammatica erano antesignani lo Scribe e Vittor Hugo: il primo col suo teatro comico-drammatico, ché è ancora una gloria delle scene francesi, il secondo co' suoi drammi sanguinosi che ottennero successi clamorosi, ma che oramai hanno fatto il loro tempo, ne v'è potenza d'artista che valga a farli rivivere sulla scena. Scribe ebbe molti collaboratori nella produzione de' suoi lavori: Vittor Hugo rimase solo sulla breccia e non ebbe tampoco degli imitatori. La potenza immaginativa dell'autore della *Lucrezia Borgia*, dell'*Hernani*, di *Ruy Blas*, dei *Burgravi*, di *Maria Tudor*, del *Re si diverte* e dell'*Angelo tiranno di Padova* spaventò i suoi stessi correligionarii, i quali, pur rasentando la sua scuola, si attennero anche nei drammi di grande effetto alla letteratura classica. L'Inghilterra, la Germania e la Spagna assistevano da potenze neutrali a questa lotta incruentá, e non avendo poeti che appena si rialzassero al disopra della mediocrità, ricorrevano alle traduzioni secondando i capricci del pubblico ed attenendosi ora al classicismo ed ora al romanticismo della scena francese.

Se le commedie del Giraud e del Bon sono quelle della vivacità e dello spirito frizzante e caustico, le commedie del Nota appartengono alla specie di quelle dell'urbanitá e della sodezza. Alberto Nota, che morì verso la metà del nostro secolo, era nato nel 1775 a Torino da onorevole ed agiata famiglia. Giovinetto studiò le leggi e laureatosi in esse entrò nella carriere forense, in cui coprì di buon'ora uffici onoratissimi. Nel 1803 era addetto all'ufficio del Procuratore generale presso la Corte criminale di Torino,

ed ivi si diede a conoscere tanto versato in quella delicata e spinosa materia che nel 1811 fu nominato sostituto procuratore imperiale presso il tribunale di Vercelli. Intanto egli coltivava con gran passione le lettere e già con alcune commedie dava a divedere quanto in questo amenissimo ràmo di letteratura egli si sarebbe distinto. Dopo il ritorno a Torino della casa di Savoia nel 1814, Nota fu scêlto a suo segretario particolare da Carlo Alberto, allora principe di Carignano, che lo prese ad amare e stimare in modo singolare. Dopo alcuni anni lasciò quell'onorifico impiego e fu nominato sotto-intendente generale della provincia di Nizza: nel 1820 fu intendente di Bobbio: nel 1823 di San Remo, poi di Pinerolo e finalmente intendente generale della provincia di Cuneo, carica eminente che coprì sino alla sua morte, avvenuta all'improvviso in Torino la notte del 17 aprile 1847. Nota era barone, cavaliere di più ordini equestri, onorato dai principi e dai dotti: ma meglio che tutto questo era onest' uomo in tutta l' estensione della parola. Si crede comunemente che i letterati e gli artisti sieno uomini inetti alla pubblica amministrazione ed alle aziende commerciali! Quest' asserzione è smentita dal fatto che il barone Alberto Nota, celebre commediografo e letterato, durante la sua lunga carriera amministrativa si fece distinguere per magistrato esperto, attivo ed illuminato: e che Stanislao Marchisio, pure eccellente scrittore di buonissime commedie e che visse all' epoca del Nota, esercitò onorevolmente per moltissimi anni la mercatura.

Nello scrivere le sue commedie, il Nota non seguì la scuola nè del Giraud nè di Augusto Bon. Da uomo di grande ingegno, comprese che le opere sceniche non si aggiravano solo nella cerchia delle passioni o dei modi volgari, ma che, come già aveva fatto Molière in Francia, si poteva scegliere gli argomenti fra le classi ricche ed educate sollevando certi veli opachi che erano sempre stati rispettati. Egli non

possedeva il genio dell'invenzione, non il fuoco e la vivacità di Goldoni, motivo per cui le sue opere riuscirono alquanto fredde e spoglie, il più delle volte, di quel fascino che in teatro tiene deste le menti e scuote le immaginazioni. Però fu sempre corretto, elegante, sia nei caratteri che nello stile: regolare nella condotta; soppresse tutto ciò che poteva offendere o turbare la venustà del suo concetto o la regolarità della forma che lo vestiva. Quindi la correttezza e la regolarità sono le doti precipue delle sue commedie. Gl' intrecci mancano spesso d'azione, ma vi si riscontra una gran delicatezza di sentire. Minuto ricercatore della decenza, non volle mai saperne d'applausi a scapito della dignità de' suoi personaggi e della morale sulla scena. Qualche volta prese a modelli Goldoni e Molière senza copiare nè l'uno nè l'altro, prendendo da essi quegli elementi che trovava conformi al suo ingegno ed in armonia co' suoi intenti. Coll' osservazione la più sagace, si giovò della natura, onde talvolta lo rimproverò la critica più acerba per avere portati sulla scena fatti sociali e personaggi sui quali opera più meritoria era stendere il velo dell'oblio.... rimprovero ingiusto, perchè quei fatti erano invenzioni della sua mente, quei personaggi erano creati dalla sua immaginazione, ma così armonizzati col cuore umano che la finzione diventava realtà.

Si calcolano a quaranta le composizioni drammatiche del Nota, e fra queste tengono il primato la *Lusinghiera*, suo capolavoro, e la *Fiera*, che fatta rivivere in questi ultimi tempi sulle scene del Teatro Carignano dall' artista Cesare Rossi, piacque assai e fu replicata: ma tentata da altre compagnie ed in diversi teatri passò inosservata, anche per difetto di esecuzione. A queste due tengono dietro i *Primi passi al mal costume*, da cui il Nota ebbe la prima corona teatrale: l'*Irrequieto*, l'*Oppressore e l'oppresso*, *Educazione e natura* suo ultimo lavoro, che fu recitato con successo al Teatro Carignano pochi giorni

prima della sua morte. La *Lusinghiera*, che levò gran rumore in Italia e che fu interpretata dalla Marchionni in Torino nel 1818, al pari delle migliori del Nota venne tradotta in francese, in spagnuolo, in tedesco, in russo, in svedese ed in altre lingue. E dire che ai nostri giorni si menò tanto ruzzo perchè il *Suicidio* del Ferrari e l' *A tempo* del Montecorboli vennero tradotti nella lingua francese, mentre disgraziatamente per una buona metà di secolo il nostro teatro drammatico visse quasi esclusivamente d' importazione straniera.

Nell'*Atrabiliare*, produzione che fu molto gustata, il dramma rasenta troppo il romanzo e si direbbe un granellino d'incenso bruciato in onore della scuola oltremontana: però i caratteri principali sono delineati con maestria grande, per cui spiccano qua e là scene di grandissimo effetto e sono specialmente ammirabili per tenerezza e forza quelle dell'atto terzo, che è giudicato il migliore. Nella *Pace domestica* riscontrasi verità di caratteri, connessione d'intreccio, naturalezza di dialogo, semplicità di condotta. Nella *Fiera* è notevole il carattere strisciante e vigliacco di ser Zuccolino, uno di quegli uomini che colle scellerate e perfide insinuazioni rovinano individui e famiglie, ed esercitando un miserabile mestiere si guadagnano la grazia e la protezione delle persone possenti.

Mentre Giraud, Bon e Nota a buon dritto tenevano lo scettro della drammatica, altri cultori vi erano che pure hanno diritto nella nostra opera ad una menzione onorevole. Primo fra questi crediamo dover nostro citare Francesco Avelloni, detto comunemente il *poetino*. Nato in Venezia nell' anno 1755 da nobile famiglia, si aggregò, giovinetto, ad una compagnia comica che recitava sulle scene del teatro San Samuele, ma non riuscendo si ritirò presto e preferì condurre come poeta vita girovaga, raramente lieta, triste assai spesso, bisognosa sempre. Amico e collega del De Marini, dello Zuccato, del Fabbrichesi,

del Vestri, del Blanes e del Domeniconi, scrisse drammi e commedie per tutti ed ebbe in esse quali interpreti le più grandi notabilità della sua epoca. Vittima della nobiltà del suo carattere e dell'ingratitudine della patria, che applaudiva i suoi lavori e lo lasciava morire di fame, a 70 anni accettò l'ospitalità che a Roma gli offriva il suo amico Jacopo Ferretti, chiaro autore di melodrammi giocosi. Ivi sposò in seconde nozze la vedova d'un suggeritore e morì ottuagenario, lasciando pochi libri ed il meschino mobigliare della sua stanza. Immenso è il numero de' suoi lavori teatrali, e fra questi alcuni si danno ancora con successo, in special modo dalle compagnie che hanno la maschera del meneghino o dello stenterello. Fra queste notiamo il *Barbiere di Gheldria* e la *Lucerna d' Epitetto*, nelle quali produzioni si distingueva il celebre artista in dialetto milanese Giuseppe Moncalvo. La sua immaginazione era così sorprendente, che scrisse una commedia in una notte, e malgrado i tanti difetti l' Avelloni morendo lasciò un nome cinto di luce e che è strettamente avvinto all'arte drammatica.

Viene secondo il barone Cosenza, napoletano, che pure scrisse un numero strabocchevole di commedie e di drammi di effetto violento e spettacoloso: ma quasi tutti sono passati di moda. Il duca di Ventignano, l'autore della *Medea*, la tragedia meglio riuscita, scrisse altri lavori tragici, drammi e la graziosa farsa che ancora piace, la *Scommessa fatta a Milano e vinta a Verona.* Sografi, avvocato veneziano, è l' autore delle *Donne avvocate*, d'*Olivo e Pasquale*, di *Mamma Agata o le convenienze teatrali*, graziose e dilettevoli produzioni. Bassano Finoli, milanese, fu poeta fecondo, e molte sue commedie arieggiano il genere goldoniano. L'avvocato-poeta Angelo Brofferio scrisse da dieci a dodici produzioni teatrali, per la più parte rappresentate dalla compagnia reale di Torino: fra queste piacquero di più il *Salvator Rosa*, il *Vampiro* e *Mio cugino.* Molta disposizione aveva

il Brofferio per la commedia: ma lo allontanarono dal teatro le occupazioni del foro e la politica che assorbì completamente la sua vita agitata. Genoino scrisse produzioni morali, educative, ed una gran parte di esse forma anche ai dì nostri il repertorio dei collegi e degli educandati. Stanislao Marchisio, piemontese e contemporaneo al Nota, è pure autore di brillantissime commedie, che ebbero però vita breve e furono presto dimenticate. Camoletti di Novara, chimico e giornalista, giovine ancora si diè a scrivere pel teatro, e molte commedie e drammi uscirono dalla sua penna, ma fu poco fortunato: la maggior parte de' suoi lavori ebbero successi contrastati: si rialzò col dramma a forti tinte e dettato dall'attualità intitolato *Suor Teresa*, dramma che fruttò all'autore ed alle attrici che rappresentavano la parte protagonista ovazioni ed applausi infiniti, ma non compensò certo il poeta delle sue fatiche. A noi, che gli eravamo amici sin dall'infanzia, soleva dire che le sue produzioni drammatiche non gli avevano pagata la spesa dell'inchiostro e della carta che aveva consumata per scriverle.

E con Camoletti, morto quasi ottuagenario nel 1880, chiudiamo la serie degli autori che si segnalarono di più nella prima metà del nostro secolo.

CAPITOLO XXXVIII

—

Il teatro drammatico dalla metà del secolo sino ai nostri giorni.

Nell'antecedente capitolo abbiamo chiusa la serie dei poeti che ebbero il primato nell' arte scenica, ma era nostro dovere aggiungere dei poeti comico-drammatici, poichè dei tragici, e non sono pochi, non avevamo ancora fatto parola. Come Goldoni ed alla sua epoca e dopo la sua morte ebbe seguaci ed imitatori, tenendo dietro alle sue pedate che scrissero buone commedie utili e morali, così ne ebbe il sommo tragico astigiano, ed anche questi nella prima metà del nostro secolo illustrarono le scene colle opere loro. Nella falange infinita primeggiarono Manzoni, Silvio Pellico, Niccolini e Carlo Marenco... nomi che ogni amatore della poesia tragica si sente costretto a venerare.

Alessandro Manzoni, l'autore dei *Promessi Sposi*, degli *Inni Sacri* e del *Cinque Maggio*, colle sue tragedie l'*Adelchi* ed il *Conte di Carmagnola* tolse al dialogo d'Alfieri la soverchia rigidezza e lo rese pieghevole ed obbediente a tutti i moti del cuore e dell'intelletto, ma ebbero maggior pregio come opere letterarie, piuttosto che addatte alle scene. Silvio Pellico invece colorì il disegno tragico con grande abbondanza di tinte affettuose, come aveva fatto Metastasio. Aveva poco più di vent'anni, quando scrisse

la sua prima tragedia che intitolò *Laodamia*, ma non ebbe il coraggio di presentarla alle scene. Verso il 1812, trovandosi a Milano, in una compagnia comica che recitava sulle scene del liliputiano teatro di Santa Radegonda, vide una giovinetta appena quindicenne, la cui recitazione vera, spontanea lasciava presagire che sarebbe diventata una grande attrice. Quella giovinetta si chiamava Carlotta Marchionni, che divenne in arte quella celebrità che i contemporanei hanno potuto conoscere ed ammirare. Silvio Pellico fu tentato di disegnare, sotto l'ispirazione che gli destava quella pallida fisonomia, l'amore di Paolo e Francesca, che dal turbinoso girone dell' inferno di Dante viene a visitare gli anni primi di ogni giovine letterato. Pellico dunque scrisse la *Francesca da Rimini* e la diede a leggere ad un amico, Ugo Foscolo, il quale, lettala appena, gli disse: « Silvio, getta al fuoco la tua Francesca! non rivochiamo dall'inferno i dannati danteschi, che spaventerebbero i vivi; gettala al fuoco e portami dell'altro ». Pellico gli portò la sua figlia primogenita *Laodamia*. Ah! questa è buona, gli disse il poeta dei sepolcri, va avanti sempre così. Pellico però, per quella legge estetica, che fa conscio ogni artista del bello che produce, conservò la *Francesca* e mise da banda la *Laodamia*. Qualche anno dopo Carlotta Marchionni, adulta e salutata già regina dell'arte scenica, recitava sulle scene del teatro Re. Silvio Pellico volle conoscerla da vicino e la povera *Francesca*, che giaceva polverosa fra gli scritti del poeta, fu rivestita di nuova luce, e dalla Marchionni rappresentata a Milano e replicata le cento volte a Napoli, Roma, Firenze, su tutti i principali teatri d'Italia e sempre con crescente successo. Alla *Francesca* e la *Laodamia* tennero dietro l'*Eufemio da Messina*, che gli accrebbe fama come poeta tragico. Arrestato poscia, come cospiratore, nel 1821 e condannato con Confalonieri, Maroncelli ed altre illustrazioni italiane prima alla morte, e poscia, per sovrana munificenza, a venti anni di

carcere duro nella fortezza dello Spielberg, tra le torture e le privazioni, scrisse l'*Iginia d'Asti* e la biblica tragedia l'*Ester d'Engaddi*, inferiori alle sue prime e che ebbero successo di pura stima. Uscito dal carcere, scrisse le *Mie prigioni*, i *Doveri dell'uomo* ed altri libri morali, ma abbandonò completamente il teatro.

Di tempra più robusta fu il Niccolini, che, nelle sue opere, si studiò di conciliare insieme la vecchia e la nuova scuola, cioè la severità dei classici, colla immaginazione fervida dei romantici. Le sue due prime tragedie furono *Polissena* e *Medea*. A queste due tennero dietro l'*Edipo*, l'*Ino* e *Temisto*, la *Matilde* e la versione dei *Sette a Tebe* e dell'*Agamennone* d'Eschilo. La morte di Napoleone suggerì al Niccolini una della sue più belle tragedie, il *Nabucco*. Sebbene ristretta entro il confine dell'unità, e svolta in un'azione semplicissima per la vastità del concetto, essa ha l'ampiezza d'un poema e pochi seppero ritrarre, a pari del Niccolini, l'orgoglio, l'ambizione e l'animo ondeggiante fra la libertà ed il dispotismo di Napoleone. I tre personaggi di *Nabucco* Napoleone, *Mitrane* Pio VII ed *Arlace* Carnot, sono, per così dire, tre simboli, nei quali si contiene la storia del mondo: e nella tragedia vi sono due scene fondamentali, le cui emule non si riscontrano che nella posteriore dell'*Arnaldo da Brescia*.

Dopo il *Nabucco*, tentò contemperare e rappattumare, se c' è permesso di così esprimerci, i principi delle due scuole classica e romantica in un' altra tragedia intitolata *Antonio Foscarini*, verseggiata in gran parte nel 1826 nella villa dell'Agna, e recitata per la prima volta al teatro del Cocomero di Firenze, la sera del 6 febbraio 1827. Il successo fu sì grande, che nessuno della sua epoca aveva veduto l'eguale. Dopo il *Foscarini* venne il *Giovanni da Procida*, nel quale il poeta seppe svolgere maestrevolmente tutte le passioni del cuore umano, dall'amore più appassionato, sino all'odio più terribile e implacabile. *Lo-*

dovico il Moro, scritto prima della *Rosmunda,* non fu recitato che nel 1847, perchè sino a quell'epoca la censura, meno severa, ma non più benigna della romana, ne aveva sempre proibito la rappresentazione. La *Rosmunda* invece era stata rappresentata dieci anni prima. Venne quindi alla luce l'*Arnaldo da Brescia*, stampato alla macchia colla data di Marsiglia nel 1843. Esaminata dal lato della forma, come da quella del concetto, l'*Arnaldo* è la tragedia della libertà; l'atto di fede, che ogni popolo oppresso drizza al cielo, il simbolo dell'Italia flagellata dalla Curia romana e dall'Impero, e che sale sul patibolo colla ferma fiducia della propria risurrezione. Questo poema tragico, rappresentato nel 1848, quando in tutti era ardente l'amore per la libertà e la redenzione del nostro paese, ebbe un successo d'entusiasmo, ma andò di mano in mano raffreddandosi, perchè prolissa e richiedente una messa in iscena eccezionale per ricchezza di vestiario e numero stragrande di personaggi. Or sono due o tre anni, un capocomico-attore tentò una resurrezione e la rappresentò a Genova con una compagnia mediocre: per la speciale circostanza, l'*Arnaldo* doveva piacere e piacque, ma fu subito dimenticato. A noi pare, che solo con Salvini, il più grande artista dei nostri tempi, sarebbe stata possibile tale resurrezione: certi capo-lavori non possono essere il pascolo delle mediocrità. Una tragedia corrispondente per molti rispetti all'*Arnaldo* è il *Filippo Strozzi,* pubblicato nel 1847. Negli ultimi anni della sua vita Niccolini diede alle stampe il *Mario* ed *I Cimbri,* canto lirico, piuttosto che dramma, in cui lampeggia sempre quella sua forte, magnanima e generosa poesia.

Carlo Marenco, di Ceva (padre a Leopoldo, l'autore della *Marcellina*, della *Celeste* e creatore dell'idillio), ne' suoi lavori tragici allargò il concetto d'Alfieri, dando più sviluppo al moto popolare, ma non ebbe nè lo stile vibrato e bello del Niccolini, nè l'affetto del Pellico. Quantunque già da qualche anno avesse

scritto una tragedia, intitolata il *Levita d'Efraim*, pure si può dire che abbia esordito nel 1828 al teatro Carignano di Torino colla tragedia il *Buondelmonte*, che fu accolta con applausi dal pubblico torinese. Da quell'epoca sino al 1842 ne scrisse moltissime, ma otto sole furono rappresentate: cioè il *Buondelmonte* suddetto, la *Famiglia Foscari*, *Adelisa*, *Manfredi*, *Giovanna I.ª*, la *Pia*, che piacque più di tutte e che ancora si rappresenta, *Berengario* ed *Arrigo di Svezia*, le altre, cioè *Corso Donati*, *Ezzelino III*, *Ugolino*, la *Guerra dei baroni*, *Arnaldo da Brescia*, *Cecilia di Baone e Corradino* furono pubblicate nella sua raccolta senza ottenere il verdetto della rappresentazione.

Siccome nell'antecedente capitolo, appena abbiamo accennato alle condizioni del teatro drammatico francese, nella prima metà del secolo presente, così completeremo le nostre idee, per dire in breve dei progressi che fece sino all'epoca nostra. È già noto, che mentre Manzoni, Pellico, Niccolini, Marenco ed aggiungiamo pure Somma colla sua *Parisina*, erano riusciti a far attecchire con plauso la tragedia lirica, e Bon, Giraud, Nota la buona commedia goldoniana: mentre invece la Germania, la Spagna e l'Inghilterra, dal lato dell'arte scenica, facevano sosta e ricorrevano ai lavori forestieri per rinverdire i loro repertorii già rancidi e messi al bando dai capricci del pubblico, la Francia riprendeva lo scettro e faceva passi da gigante nella letteratura drammatica. Molière era il modello sul quale i puristi plasmavano i loro lavori, ma nel tempo stesso sbocciavano autori, i quali, rinnegati i principii aristotelici, si sforzavano di staccare il pubblico dal convenzionale *così faceva mio padre*, per abituarlo al trascendentalismo a furia di effetti scenici ed affascinarlo al punto da fargli parer vero quello che non era tampoco verosimile.

La lotta che ferveva tra gli scrittori affetti di classicismo e quelli affetti da romanticismo doveva naturalmente dare copiosi frutti. Scribe, come già ab-

biamo detto, capo della scuola classica, dotava il teatro francese di un vasto repertorio di buoni lavori e riusciva possente nel patetico, nel drammatico e nel sentimentale. La sua *Calunnia*, il *Bicchier d'acqua*, la *Cabala*, il *Puff*, la *Catena*, il *Filippo*, il *Fallo*, *Michele* e *Cristina*, la *Famiglia Riquebourg*, e più tardi i *Racconti della regina di Navarra*, la *Battaglia di donne* sono altrettanti gioielli del teatro francese. Ancelot e Bayard, contemporanei dello Scribe, scrissero pure moltissime commedie e da soli ed in collaborazione. Questi tre scrittori, e durante la loro vita e dopo, ebbero parecchi seguaci, che dietro la loro scuola tennero alta la bandiera della buona letteratura drammatica. L'eredità loro fu raccolta da Ponsard, che trovò la maniera di ricondurre la commedia e la tragedia alla vera forma richiesta dalla società moderna. Vittor Ugo, capo, come abbiamo indicato, della scuola romantica, non ebbe imitatori, nel senso stretto della parola, ma la sua scuola fu vagheggiata dal gran romanziere-storico Alessandro Dumas, nella sua *Teresa*, nella *Belle Isle* e nel *Conte Hermann*, per non accennarne altri; però si attenne anche alla scuola classica e scrisse commedie e drammi di buonissimo genere, come il *Kean* ed il *Marito della vedova*, che avranno vita lunghissima sulla scena.

Anche la Sand appartiene alla scuola classica, ma trattò la commedia-idillio, come nella *Claudia* e nelle *Vacanze di Pandolfo;* però se facciamo un'eccezione per il *Marchese di Villemer* e poche altre, le produzioni della Sand peccano di freddezza e non ottennero che successi di stima. Alessandro Dumas figlio, ondeggiando tra le due scuole, creò il dramma-romanzo, come nella *Signora delle camelie* per creare l'apoteosi alle donne di partito, nel *Demi-monde* per stigmatizzare una classe di donne equivoche, che sono possibili soltanto in quella grande metropoli che si chiama Parigi. Dopo i grandi successi de' suoi primi lavori si accinse a trattare il dramma-a-tesi e

vi riuscì egualmente: *La visita di nozze*, il *signor Alfonso*, *La principessa di Bagdad*, *I Danicheff*, *La straniera*, *Dionisia* furono lavori tutti coronati da grandi successi. Come poeta comico fu di molto superiore a suo padre.

Ponsard ed Augier, coll'*Onore e denaro*, la *Borsa* il primo, *Filiberta* ed il *Figlio di Giboyer* il secondo, diedero l'ultimo crollo al romanticismo, che corse a rintanarsi tra le quinte del teatro Porta Saint Martin, Ambigu e Gaietè, nelle braccia di Dennery, Mailland e Bouchardy, i sostenitori della drammatica di grandi effetti, ottenuti dall'adulterio, dagli incesti e dagli assassinii. Uno degli ultimi lavori di Auger furono i *Fourchambault*, che ebbero un successo d'entusiasmo in Francia ed all'estero, su tutte le scene, in cui vennero rappresentati.

Non potendo presentare la lunga serie degli scrittori comico-drammatici che dalla metà del secolo nostro sino all'epoca attuale, illustrarono colle loro opere le scene francesi, quali il De Musset creatore del proverbio-commedia, il Sandeau, il Meurice, il Gozlan, il Labiche, Ohnet, e cento altri, salteremo, a piè pari, al commediografo più in voga, a Vittoriano Sardou, che, giovine ancora, ha già dato un numero grande di produzioni, che quasi tutte ebbero la fortuna di più centinaia di rappresentazioni. Sardou trattò tutti i generi ed in tutti riuscì perfettissimo: le *Zampe di mosca*, i *Nostri intimi*, la *Farfallite*, *I nostri buoni villici*, la *Casa nuova*, i *Fossili*, l' *Odio*, la *Patria*, *Ragabas*, i *Borghesi di Pontarcy*, *Odette*, *Divorziamo*, *Coccodrillo*, *Dora*, *Fedora* e altre poche che possiamo aver dimenticato ci affermano nell'idea che Sardou trattò colla stessa versalità d'ingegno la commedia intima e sociale, il dramma sentimentale ed il dramma storico, la commedia satirica, la commedia a tesi e giù giù sino alla parodia, per cui, a buon diritto, si può dare al fecondo scrittore il titolo di principe dei commediografi francesi.

Imparziali con tutti, dobbiamo pur ammettere che

con Giraud, Nota ed Augusto Bon, in Italia non si spense l'amore e lo studio pel teatro drammatico. Giacometti, Tommaso Gherardi del Testa, Paolo Ferrari, Marenco e Torelli ne continuarono le tradizioni. Paolo Giacometti cominciò la sua lunga e splendida carriera drammatica con una commedia di circostanza, *Il poeta e la ballerina*, colla quale stigmatizzò, con molto coraggio, il malvezzo di farneticare davanti alle gambe d'una ballerina. Ma non era quella satira sanguinosa che doveva dar fama al poeta genovese. Cinquanta e più produzioni fra tragedie, drammi e commedie costituiscono il suo repertorio e molte di queste, rappresentate e replicate un migliaio di volte sui principali teatri d'Italia, sono ancora udite con piacere dai pubblici italiani. Fra le migliori noteremo *Quattro donne in una casa*, le *Tre classi della società*, la *Donna*, la *Donna in seconde nozze*, la *Colpa vendica la colpa*, l'*Indomani dell'ebbro*, la *Morte civile*, tradotta in francese, in inglese ed in tedesco, la *Maria Antonietta*, scritta per la Ristori e dalla grande attrice recitata con plauso all'estero prima e poscia in Italia; *Michelangiolo* ed il *Sofocle* scritti per Tommaso Salvini, che di quest'ultimo ne fece una creazione, alla quale nessun altro artista potrà tampoco avvicinarsi; la trilogia di *Cristoforo Colombo* e moltissime altre.

Tommaso Gherardi del Testa era destinato all'avvocatura, ma giovine ancora, e di fervida immaginazione, gettò la toga per prendere la maschera di Melpomene e di Talia. A queste muse dedicò la sua vita che si spense, compianta da tutti, nell'ottobre del 1881. Ammiratore dei pregi artistici della Ristori, ancora giovinetta, scrisse per questa una commedia, che piacque in modo da urtare il sistema nervoso della critica, la quale non sapendo quali appunti fare, lasciò credere che non fosse quella commedia farina del suo sacco. Il giovine poeta sorrise di quella triste insinuazione, e rispose dando alle scene una serie non interrotta di buone commedie, che tutte, dal più al meno, ottennero l'applauso del pubblico: *Cogli*

uomini non si scherza, *Vanità e capriccio*, un *Viaggio per istruzione*, il *Sistema di Giorgio*, il *Regno di Adelaide*, il *Padiglione delle mortelle*, le *Scimmie*, il *Vero blasone*, le *Coscienze elastiche* e la *Moglie e buoi dei paesi tuoi* sono tra le migliori, ed in tutte vi è condotta regolare e si trovano caratteri stupendamente delineati. Tentò anche il dramma storico ed il dramma sentimentale col *Gustavo III re di Svezia* e *Manuela la Zingara*, ma destinato a promuovere il riso, non riescì, che incompletamente, a toccare le corde sensibili ed a commuovere l'uditorio. Se un difetto si può apporre al Gherardi è di aver trattato quasi sempre gli stessi argomenti, mettendo in iscena mariti troppo bonaccioni, donne spesso infedeli, capricciose, civette sempre e d'aver ricorso a frasi ed equivoci di dubbia lega, per ottenere gli effetti; ma questi sono nei in confronto dei tanti pregi che infiorano il suo repertorio, e le ultime sue commedie *Vita nuova* e *Vita nuovissima* sono due gioielli che avranno lunghissima vita sulle scene del teatro italiano.

L'esordio di Paolo Ferrari fu così splendido che nessun altro autore comico l'ebbe prima di lui. *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* rivelarono nel poeta modenese l'astro che doveva illuminare di nuova luce il nostro teatro. Non già che il Ferrari avesse realmente esordito con questo colossale lavoro. Lo *Scettico al quinto lustro della vita*, da cui trasse più tardi il dramma in versi, la *Donna e lo scettico*, ed il *Tartuffo moderno* già avevano provato il fuoco della ribalta, a Bologna, senza destare entusiasmi. Fu anzi la semi-fredda accoglienza che animò il poeta a prendersi una gloriosa rivincita. E la prese col *Goldoni* a cui tennero dietro la *Poltrona storica*, *Parini e la satira*, la *Prosa*, la *Scuola degli innamorati* e via via sino al *Duello*, al *Suicidio*, alle *Due dame*, *Per vendetta*, al *Giovine ufficiale*, ed all'*Alberto Pregalli*, *Fulvio Testi*, ultimi de' suoi lavori e che tutti valsero al poeta ovazioni tali da tri-

butargli tra le altre onorificenze il meritato titolo di Goldoni moderno. La sua morte lasciò un vuoto che per ora nessuno è in grado di riempiere.

Marenco Leopoldo, a cui fu dato il diploma di gentil poeta, fece il suo ingresso nella palestra teatrale con una tragedia *Piccarda Donati*, che piacque, e fruttò applausi al giovine autore. Ma non era il suo genere prediletto; ed infatti alla *Piccarda* seguirono la *Marcellina*, il *Giorgio Gandi*, il *Malo esempio in famiglia*, lo *Spiritismo* commedia-satira, il *Ghiacciaio del Monte Bianco*, *Celeste*, il *Falconiere*, *Carmela*, *Raffaello Sanzio*, *Arimanna*, *Corrado*, *Gelosie*, gli *Amori del nonno*, *Valentina*, *Speroni d'oro*, *Tramonto*, *Silvana*, *Mastr'Antonio* ed altre non poche tragedie, drammi in versi o commedie che abbiamo dimenticato. Marenco è vegeto ancora, la sua immaginazione è d'un'attività sorprendente e potrà dare moltissimi altri lavori al nostro teatro.

Achille Torelli è il più giovine, e nel suo esordio faceva sperare che giunto l'ultimo nell'agone dovesse arrivare il primo. Le sue prime commedie la *Verità*, *Missione di donna*, gli *Onesti* e più tardi i *Mariti* lasciavano concepire questa lieta speranza: disgraziatamente gli ultimi suoi lavori gli scemarono di molto la fama che si era acquistata, ed i *Rosellana*, la *Margravia* e *Scrollina* non valsero a rialzarlo: il suo prestigio si può dire svanito.

Se prima di terminare la nostr'opera ci fossimo messo in capo di parlare di tutti i poeti comici, tragici e drammatici, che dalla metà o poco meno del presente secolo sino ad ora scrissero pel nostro teatro sarebbe necessario aggiungervi un altro volume. Vi fu un certo periodo in cui era diventata una necessità l'aver scritto almeno una commedia ed anche il sesso gentile aveva voluto prendere il suo posto nell'agone drammatico. A costo di tirarci addosso le ire dei più, ci limiteremo a nominare i migliori e taceremo della grossa falange che tentarono le sorti della scena e furono dal pubblico severamente giudicati e puniti.

Castelvecchio Riccardo è una gloria del nostro teatro, ed avrebbe potuto avere un posto migliore se grande non fosse stato in lui il bisogno di scriver sempre e scrivere di tutto... la sua *Cameriera astuta*, la *Donna romantica*, *Frine* ed *Esopo* sono però produzioni che rimarranno lungamente nel repertorio italiano. Leo di Castelnuovo, suo figlio, è autore più accurato: il suo *Bere od affogare*, *Imparà l'arte* e *Fuochi di paglia* sono lì per attestarlo. Andrea Codebò aveva tentato di far attecchire un genere nuovo, parodiando i drammi francesi, ma non ebbe il coraggio di continuare. Gualtieri e Scalvini cominciarono la serie dei drammi a grande effetto coll'*Inquisizione di Spagna*, la *Contessa di Cellant*, ma si stancarono presto di scrivere in collaborazione. Gualtieri si dedicò da solo ad un genere più sodo e scrisse molti drammi che ebbero dal più al meno un successo di stima. Scalvini tentò far rivivere le fiabe del Gozzi e vi riuscì. Proprietario e direttore d'una compagnia corse l'Italia colle operette di Offenbach, Lecoq, Vasseur e Suppèe, intercalandovi i *Tre melaranci*, il celebre *Se sa minga*, la *Principessa invisibile*, il *Kakatoa* e molte altre: la fortuna lo aiutò e incassò gloria e denari: ma la morte lo colse giovine ancora, pochi mesi prima che avesse deliberato di ritirarsi dall' arte drammatica. Ulisse Barbieri, il *sanguinario*, raccolse l'eredità della prima maniera Scalvini-Gualtieri e scrisse drammi a cui confronto quelli della Porta Saint-Martin sono commediole. Il *Giulio Cesare* e l'*Emanuele Filiberto* però fanno eccezione, ed ebbero il plauso non solo dei frequentatori d'arena ma delle persone colte, intelligenti e dei buoni teatri. Costetti cominciò a scrivere in collaborazione con Gualtieri ed il primo lavoro che ottenne un certo successo fu il *Nerone*, del quale fu protagonista Tommaso Salvini. Da solo poi scrisse parecchi drammi e commedie, ma nessuno de' suoi lavori esce dalla cerchia della mediocrità. Muratori Lodovico, romano, è autore di cinquanta produzioni che riuscirono applaudite nella sua città natale, ma

negli altri teatri d'Italia, salve poche eccezioni, ebbero sempre un esito contrastato: è però innegabile che Muratori è uno dei migliori poeti moderni. Anche Cesare Vitaliani, artista drammatico di vaglia, è anche autore di merito non comune: l'*Alfieri, Lord Byron*, i *Vampiri*, l'*Amore*, l' *Odio* e altre produzioni fanno ancora parte del repertorio italiano. Il Bersezio Vittorio, l'autore delle *Miserie d' monsù Travet*, della *Bolla di sapone* e del *Pugno incognito*, merita un posto dei più distinti nella gerarchia drammatica a fianco dei fratelli Valentino e Quintino Carrera ai quali il teatro italiano deve molte bellissime commedie. Martini Ferdinando, figlio del celebre anonimo fiorentino, autore del *Cavaliere d'industria*, del *Marito*, l'*Amante e la moglie*, della *Donna a 40 anni*, e De Renzis, imitando Alfredo De Musset, introdussero fra noi la commedia-proverbio e vi riuscirono. Il *Chi sa il giuoco non l' insegni* del primo e *Bacio dato non è mai perduto* del secondo, sono due gioielli. I loro imitatori, come quelli dell'idillio creato da Marenco, meno rare eccezioni, sono al di sotto della mediocrità. Poeti di vaglia furono il Salmini, morto da poco tempo, lo Stanislao Morelli, il Fambri, Napoleone Giotto, Coletti colle sue graziose farse, il Pieri Giuseppe, fiorentino, l'Alberti Adamo, attore di vaglia, l'Alberti Luigi, Giacosa, Cavallotti, autore dei *Pezzenti*, dell'*Alcibiade*, dei *Messeni*, della *Sposa di Menecle*, del *Cantico dei Cantici*, della *Lea*, del *Povero Piero*, e Salvestri che col *Tredici a tavola*, *Fatemi la corte*, *È mio fratello*, *Patatrac*, *Dal Presidente*, ci permette di fare i più lieti pronostici sul suo avvenire.

E chiudiamo la lunga serie con un nome caro all'arte drammatica che ne piange ancora l'immatura perdita, col nome di Pietro Cossa, morto a Livorno nel settembre del 1884, ed a cui furono tributati onori dovuti al principe della poesia drammatica italiana. Cossa morì quando cominciava ad essere all'apogeo della sua gloria. Fu una sventura pel teatro italiano.

Il suo *Nerone* era stata una rivelazione. Dei pochi veri artisti s'ispirò ai grandi temi della storia e fra i poeti contemporanei si fece notare per la robustezza del concetto, per la profondità del pensiero. Ed infatti chi lo conosceva trovava in lui la stoffa del pensatore. I suoi lavori drammatici non erano soltanto quadri di storia sceneggiata come usano i più, ma presentavano all'occhio dello spettatore la vita qual era ai tempi di cui Cossa si occupava. Nel suo *verismo*, che non era quello di tanti scrittori da dozzina, il pubblico poteva approfondire una questione storica, studiare la fisonomia d'un tempo. Il genio di Cossa ci diede i caratteri più disparati. *Nerone*, *Menecrate*, *Cecilia*, il *Valentino*, la *Vanozza*, *Cleopatra*, *Messalina*, *Giuliano*, *Plauto* e *Cola da Rienzi* uscirono dalla sua penna. Seppe far ridere e far piangere come Manzoni, come Skeaspeare. Le sue opere sono: *Mario ed i Cimbri*, *Puschin*, *Sordello*, *Bethowen*, *Monaldeschi*, *Nerone*, *Plauto ed il suo secolo*, *Cola da Rienzi*, *Messalina*, *Cleopatra*, *Giuliano l'apostata*, i *Borgia*, *Cecilia*, i *Napoletani del 1799* e due atti del *Scilla* che lasciò incompiuto. La sua celebrità cominciò col *Nerone*, che era passato quasi inosservato a Firenze.

Con Pietro Cossa si è spenta una mente feconda di alti concetti e l'arte ebbe ragione di piangerne amaramente la perdita. Il teatro italiano sente il bisogno di migliorare in tutti i rami dell'arte rappresentativa, sì per la parte estetica che per lo scopo morale. L'arte deve essere perfetta nella produzione degli avvenimenti e servire nel tempo stesso d'ammaestramento. Gli scrittori moderni, parliamo in generale, massime gli stranieri, trascurano certe regole necessarie per la verità, non si curano dello scopo e fanno piuttosto l'arte scopo a sè stessa: mentre questa non deve servire che di mezzo per riprodurre un concetto, imprimerlo nelle menti, e fa d'uopo che il concetto sia utile e buono. Intanto l'arte drammatica francese è quella che ancora domina nei teatri d'Europa; finchè a poco a poco si ridesterà anche la

nazionalità letteraria ed ognun popolo avrà il suo teatro consuonante co' suoi bisogni e coll'indole sua nativa. Verdi, il grande maestro, disse una verità che non si discute: *se volete il nuovo tornate all'antico:* è questo un vaticinio? Speriamolo per l'onore e la gloria del teatro italiano.

CAPITOLO XXXIX

Conclusione.

L'esodo dei comici italiani all'estero, e segnatamente in Francia, era cessato parecchi anni prima della grande rivoluzione dell'89.

Solo verso il 1835 (se la memoria non ci falla), una compagnia, della quale faceva parte il sommo artista Luigi Vestri, si provò a valicare le Alpi e tentare poche rappresentazioni a Parigi. La ricomparsa, dopo poco più di mezzo secolo, di comici italiani non destò fanatismo, e se la stampa fu cortese e trovò parole confortanti per tutti gli artisti, se applausi non mancarono, se insomma l'amor proprio fu appagato, l'impresa ebbe molto a dolersi degli esigui incassi fatti nella capitale della Francia. Più ospitali e più generosi fummo noi verso gli attori e le compagnie francesi che vennero a più riprese a recitare in Italia.

Alla più grande attrice dell'epoca nostra, ad Adelaide Ristori, marchesa del Grillo, era serbata la sorte di ridestare all'estero il gusto per la drammatica italiana. Andò prima a Parigi nel 1856, in occasione della mostra mondiale, come prima attrice della compagnia reale sarda con Ernesto Rossi e Bellotti Bon, e fu tale il successo che l'invogliò a tornarvi, poco dopo, colla sua compagnia, per istanza dello stesso imperatore Napoleone III.

La Ristori, all'apogeo allora della sua fama, ecclissò la tragica Rachel, che per molti anni, al teatro francese, era stata l'idolo dei parigini. La Rachel, scomparve dalle scene, invidiosa della rivale ma più disgustata dall'ingratitudine de' suoi concittadini e poco dopo moriva dimenticata forse da quegli stessi, i cui cuori avevano palpitato nella *Fedra*, nell'*Adriana*, nel *Poliuto* e in molti altri capolavori del teatro francese.

La Ristori invece, acclamata dalla stampa, applaudita freneticamente da un pubblico, in cui si trovavano frammiste tutte le notabilità artistiche, letterarie, aristocratiche e bancarie della capitale francese, percorse di successo in successo l'Europa, idolo di tutti i mecenati, mentre imperatori, re e principi andavano a gara di riceverla a corte e colmarla di elogi, di doni e di onori. Quello fu, pel nostro secolo, il periodo più splendido per l'arte drammatica italiana.

Ma non solo in Europa, ma anche nelle Americhe, nell'Avana, nel Messico, in Egitto, la Ristori tenne alta la bandiera della drammatica nostra e dovunque ebbe la soddisfazione di mietere allori, onorificenze e ricchezze.

La via era schiusa, e quindi Ernesto Rossi, più tardi Tommaso Salvini i due più fulgidi astri dell'orizzonte tragico-drammatico, come la Ristori, visitarono trionfalmente la Francia, la Germania, la Russia, la Spagna, l' Olanda, la Svezia, il Portogallo, l' Egitto, Costantinopoli e le Americhe... la loro fama di artisti sommi divenne mondiale.

E non furono i soli: la Marini, la Pezzana, la Tessero, la Duse, Majeroni, Novelli, Morelli, Rossi Cesare, Pasta ed Emanuel emigrarono all' estero, con compagnie di primario ordine e con un repertorio quasi esclusivamente italiano, e finalmente attori distinti, ma di ordine secondario, con buone compagnie salparono per l'Egitto e per l'America del Sud a cercare quella fortuna che sventuratamente il nostro paese, costituito a nazione, loro negava; ed ora ben

cinque compagnie si trovano a Buenos-Ayres, Montevideo, Rosario, ecc., ed altre si apprestano ad andarvi.

Perchè celarlo? L'arte drammatica, in questi giorni, sia per deficenza d'un buon repertorio nazionale, sia per la concorrenza fatale delle compagnie delle operette che hanno guastato il gusto del pubblico, o per altre ragioni intrinsiche ed estrinsiche, che sarebbe ovvio annunciare, attraversa un periodo di decadenza. Però questa specie di sonnolenza non può essere che precaria, e noi chiudiamo queste pagine facendo voti più sinceri, perchè, anche col concorso del Governo, se pure per dovere di giustizia vorrà stendere una mano, l'arte drammatica risorga, e l'Italia torni ad essere, anche in questo ramo di letteratura, se non maestra, almeno non più mancipia delle altre nazioni.

FINE.

INDICE